

Las *geisha* de Kioto como obra de arte total

Iosune Aizpún Vílchez

Tesis depositada en cumplimiento parcial de los requisitos para el
grado de Doctor en

Humanidades

Universidad Carlos III de Madrid

Directoras:

Carmen González Marín

Yuko Morimoto

María Jesús Aurora Fuente Pérez

Esta tesis se distribuye bajo licencia “Creative Commons **Reconocimiento – No Comercial – Sin Obra Derivada**”.



A Endika, sin ti,
nada de esto hubiera sido posible.

A mi familia,
por todo lo demás.

CONTENIDOS PUBLICADOS Y PRESENTADOS

Aizpún, Iosune. «La teoría de la obra de arte total como categoría formal en el primer Romanticismo alemán». *Revista humanidades* 8, n.º1 (Enero-junio, 2018): 25-50.
doi: <http://dx.doi.org/10.15517/h.v8i1.31464>

Autora del artículo. Dicho artículo se encuentra totalmente incluido en esta tesis a través de los siguientes capítulos:

- 2.2. «Génesis de la obra de arte total como categoría formal», páginas de la 36 a la 45.
- 2.3. «Consideraciones previas», páginas 47, 49 y 50.
- 2.4. «La teoría germinal de la obra de arte total como categoría formal en el Romanticismo temprano», páginas de la 51 a la 78.

El material de esta fuente incluido en esta tesis doctoral no está señalado por medios tipográficos ni referencias al quedar ya registrado de esta forma.

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN

1.1. Presentación.....	3
1.2. Estado de la cuestión y metodología	11

2. PRIMERA PARTE

2.1. Primera aproximación a la obra de arte total.....	25
2.2. Génesis de la obra de arte total como categoría formal.....	31
2.3. Consideraciones previas	47
2.4. La teoría germinal de la obra de arte total como categoría formal en el Romanticismo temprano.....	51
2.4.1. La confrontación de la poética romántica con la poética clasicista	51
2.4.2. La teoría de los géneros o modos artísticos.....	56
2.4.3. La separación neta de las artes en la tradición clasicista y la unión de las artes en el Romanticismo	62
2.4.4. La interrelación de las artes y la investigación de sus correspondencias	71
2.4.5. El paso definitivo hacia la aparición de la obra de arte total.....	74
2.5. El Romanticismo como sustrato de la obra de arte total	83
2.5.1. La modernidad como contexto	83
2.5.2. La aparición de una nueva sensibilidad.....	87
2.5.3. La situación de partida	90
2.5.4. La solución: el arte y la estética como modo de acceso al Absoluto	94
2.5.5. El surgimiento de la obra de arte total.....	101
2.6. La <i>gesamtkunstwerk</i> wagneriana	105
2.6.1. La <i>gesamtkunstwerk</i> como reacción a una sociedad moderna	105
2.6.2. El anhelo de una sociedad orgánica: el modelo griego	106
2.6.3. La <i>gesamtkunstwerk</i> como solución a la fragmentación social.....	107
2.6.4. El pueblo como autor de la obra de arte del futuro	108
2.6.5. El destino final	110
2.6.6. La declaración explícita de la obra de arte total.....	110
2.7. Características esenciales de la obra de arte total.....	113

2.7.1. La unión y síntesis de las artes	113
2.7.2. La integración del espectador.....	115
2.7.3. El hermanamiento del público como propósito.....	117
2.7.4. La manifestación del Absoluto y la restauración de la unidad espiritual	118
2.7.5. El carácter orgánico de la obra.....	119
2.7.6. La creación de un mundo aparte	120
2.7.7. La integración de la naturaleza.....	121
2.7.8. La colaboración ideal de artistas	122
2.7.9. La unión de arte y vida.....	123
2.7.10. Un ideal a alcanzar	125
2.8. Evolución de la obra de arte total tras el Romanticismo	127
2.9. La cosmovisión tradicional japonesa.....	133
2.9.1. La preeminencia de la intuición sobre la razón.....	136
2.9.2. El universalismo estético.....	138
2.9.3. El naturalismo japonés	139
2.9.4. La fascinación por la belleza de la naturaleza.....	141
2.9.5. Una cosmovisión única	141
2.10. La estética tradicional japonesa.....	145
2.10.1. El arte y la estética como modo de acceso a la dimensión espiritual.....	145
2.10.2. La unidad de las artes	148
2.10.3. La unión de arte y vida: las pretensiones totalizadoras del arte	149
2.10.4. El Japón tradicional como estado estético.....	150
2.11. Un fruto común.....	155

3. SEGUNDA PARTE

3.1. La situación del mundo de la flor y el sauce	159
3.1.1. El origen y la historia de las <i>geisha</i>	159
3.1.2. Las <i>geisha</i> de Kioto como nuestro objeto de estudio.....	171
3.1.3. El mundo de la flor y el sauce	180
3.1.3.1. La <i>retrocartografía</i> como característica complementaria.....	182
3.1.4. Las etapas de la carrera de una <i>geisha</i>	187

3.1.5. Su formación: una educación artística completa.....	192
3.1.6. Un acondicionamiento físico y mental de gran severidad.....	196
3.1.6.1. La ocultación de los mecanismos de producción como característica complementaria.....	200
3.2. La confluencia de artes en su propia figura	205
3.2.1. El kimono: el arte hecho en seda.....	207
3.2.2. El arte del cabello.....	210
3.2.3. El rostro pintado: un maquillaje escénico	214
3.3. La confluencia de artes escénicas	219
3.3.1. La música y la danza tradicionales.....	219
3.3.2. La celebración de la <i>ozashiki</i>	226
3.3.2.1. La diversión y el regreso a la infancia como característica complementaria.....	232
3.3.2.2. La integración del espectador en las <i>geisha</i>	234
3.3.2.3. La protección de la atmósfera artística frente a lo externo como característica complementaria.....	236
3.3.3. La ceremonia del té.....	239
3.4. Las artes complementarias	243
3.4.1. El <i>ikebana</i> : el camino de las flores.....	243
3.4.2. La caligrafía: el camino de la escritura	245
3.4.3. La poesía tradicional	246

4. TERCERA PARTE

4.1. La unión y síntesis de las artes en las <i>geisha</i>	251
4.2. La unión de arte y vida: las <i>geisha</i> como obra de arte viviente.....	257
4.3. Las <i>geisha</i> como obra de arte total y su relación con la sociedad moderna	265
4.4. La tradición del pueblo japonés en la autoría de las <i>geisha</i> como obra de arte total	269
4.5. La creación de un mundo aparte en las <i>geisha</i>	273
4.6. La integración de la naturaleza en las <i>geisha</i>	279
4.7. La presencia de lo espiritual en las <i>geisha</i>	283

BIBLIOGRAFÍA.....	289
--------------------------	------------

1. INTRODUCCIÓN

1.1. Presentación

Uno de los pueblos de la humanidad que más importancia concede a la estética es el japonés, ya que esta es considerada como una parte integral de la vida cotidiana. No es de extrañar entonces, que sea en esta cultura donde encontremos una figura artística que encarne, como un símbolo unitario, sus valores estéticos: las *geisha*.

Las *geisha* son artistas multidisciplinarios de élite en artes tradicionales japonesas o *geidō*, de donde proviene el lexema que les da nombre, *gei*. Se caracterizan por su función de conservar la tradición japonesa, pero no solo en lo que respecta a sus artes, sino también al modo de vida y costumbres sociales, siendo uno de los últimos reductos de la tradición frente a un Japón cada vez más *ultramodernizado*. Es por ello que puede decirse que las *geisha* son símbolos de la identidad cultural japonesa.

Las artes tradicionales que las definen son la ceremonia del té o *chadō*, el arreglo floral o *ikebana* -también denominado *kadō*-, la caligrafía o *shodō*, la poesía, el teatro, el arte del entretenimiento y principalmente, la música y la danza tradicional japonesa. Se diferencian del resto de profesionales de este ámbito por su multidisciplinariedad y asombrosa versatilidad en cuanto a instrumentos, puesto que estudian *shamisen*, canto, flauta y tres tipos de percusión; la variedad de géneros que dominan de cada uno de estos instrumentos y la pluralidad de entornos en los que son capaces de actuar: desde interpretaciones intimistas en los banquetes privados -*ozashiki*-, recitales, festividades religiosas y conciertos, hasta grandes actuaciones públicas en el teatro.

Esta formación tan exhaustiva requiere la dedicación de toda una vida y a jornada completa, y así lo hacen estas mujeres, que más que desempeñar una *profesión*, acaban adoptando un modo de vida en el que se persigue la perfección estética. Se trata de una transformación completa en un nuevo ser: *geisha*.

Sin embargo, en Occidente las *geisha* han estado sujetas a una visión distorsionada por distintos prejuicios, exotismos y malentendidos que han generado una desacertada imagen como mujeres dedicadas sumisa y complacientemente a la satisfacción de los deseos masculinos, una imagen que ha sido perpetuada por una innumerable cantidad de novelas,

películas y producciones de distinto tipo. La raíz de toda esta confusión la encontramos en que, ciertamente, las *geisha* surgieron hacia 1750 dentro del mundo flotante de los distritos de placer del periodo Edo (1603-1868), pero lo hicieron como una profesión claramente diferenciada de aquella de las cortesanas y prostitutas, ya que ofrecían entretenimiento en las artes tradicionales pero sin estar sujetas a la prestación de servicios sexuales. Lo que mantuvo a estas intérpretes femeninas a estar relegadas en este mundo considerado marginal, aunque fue el centro de todo un renacimiento cultural, fue la prohibición implantada por el Gobierno japonés en 1629 que impedía que cualquier mujer pudiera actuar en la escena pública. Esta prohibición estuvo vigente durante 239 años, hasta la llegada de la Restauración Meiji en 1868.

Ello no significa que la historia de las *geisha* haya estado impecablemente desvinculada del mundo de la prostitución o que no hayan podido darse casos en los que algunas mujeres se hayan visto forzadas a ejercer esta profesión por falta de recursos económicos. Sin embargo, resulta completamente necesario abandonar definitivamente esa perspectiva reduccionista y carente de rigurosidad, como afortunadamente ha venido ocurriendo en las últimas décadas, para revalorizar a las *geisha* por lo que realmente las define: su devota dedicación a las artes tradicionales. Y es que lo que sale a la luz tras realizar un estudio exhaustivo sobre esta profesión es una imagen muy distinta a la que se ha venido proyectando. Esta corresponde a las *geisha* como mujeres autónomas e independientes que han desarrollado sus carreras profesionales en el ámbito artístico buscando la excelencia y que lo han hecho, además, dentro de un sistema completamente matriarcal.

No obstante, la causa principal de esta falta de comprensión ante la figura de las *geisha* en Occidente, es que no encuentran equivalente alguno en nuestra cultura, aunque sí que tenemos algo con lo que poder identificarlas, una noción previa a la que se ajustan estas profesionales de las artes: la obra de arte total. Lo que vamos a tratar de demostrar en esta investigación es que la configuración de las *geisha* como espectáculo completo responde a este ideal de síntesis suprema de las artes. De este modo, lograremos dar respuesta y sentido a las motivaciones, comportamiento, características e incluso contradicciones que se encierran tras esta institución. Para demostrar esta tesis, es decir, para demostrar que las *geisha* pueden ser consideradas una obra de arte total, desarrollaremos nuestra investigación en tres partes principales.

En primer lugar, para demostrar que un proyecto artístico puede ser considerado como una obra de arte total, es necesario conocer en qué consiste la obra de arte total, y a esta misión está destinada mayoritariamente la *primera parte* de nuestro estudio. Comenzaremos por realizar una «primera aproximación a la obra de arte total», en la que, tras presentarla y definirla adecuadamente, constataremos que nos enfrentamos a una noción de carácter muy complejo, que nos obliga a adoptar distintas perspectivas para abordar su estudio. De esta manera, comenzaremos por estudiarla atendiendo únicamente a su aspecto formal, es decir, a la obra de arte total entendida como composición concreta que consiste en la creación de una única obra donde participan todas las artes. Este enfoque nos permitirá, en el capítulo titulado «génesis de la obra de arte total como categoría formal», comprender cómo surge históricamente fruto de la evolución del parangón establecido tradicionalmente entre las artes, un recorrido que estará muy ligado a la forma en que se ha ido configurando la propia noción de arte en la cultura occidental.

Tras realizar una serie de «consideraciones previas», podremos proceder a explicar a continuación dónde se encuentra «la teoría germinal de la obra de arte total como categoría formal en el Romanticismo temprano», es decir, dónde se encuentra dicha teoría en el pensamiento del primer Romanticismo alemán o *Frühromantik*. Esta, junto a la teoría artística desarrollada por el compositor alemán Richard Wagner, constituyen las dos fuentes principales de las que nace este ideal. Esta tarea, que puede parecer sencilla a primera vista, no lo resulta en realidad ya que, como veremos, los autores del conocido como Círculo de Jena nunca llegaron a mencionar el término *obra de arte total*. Sin embargo, una vez realizadas las pertinentes indagaciones y argumentaciones, podremos exponer y desvelar dicha teoría germinal para después cambiar de perspectiva y proceder a analizar la cosmovisión que dio lugar a su nacimiento. Así, en el capítulo «el Romanticismo como sustrato de la obra de arte total», podremos conocer cómo la cosmovisión romántica dio lugar a esta categoría estética como respuesta a una serie de necesidades y problemáticas propias del contexto en que este movimiento se encontraba; la modernidad. De este modo, la dotó de un rico trasfondo espiritual, político, social, cultural y existencial.

Una vez realizado este análisis, en el siguiente capítulo podremos proceder a conocer por separado la segunda fuente principal que es «la *gesamtkunstwerk* wagneriana», donde al fin encontramos una teoría elaborada y explícita de la obra de arte total, denominada por

el compositor alemán con el término *gesamtkunstwerk*. Comenzaremos a conocerla a través de cinco primeras características, correspondientes a los cinco primeros apartados y que tendrán su continuación en las características que enunciemos en el siguiente capítulo. Con ellas comprenderemos cómo surgió esta noción desde la experiencia personal del compositor y cómo acabó formulando su declaración explícita, la cual será estudiada en el último y sexto apartado.

Completado el estudio de estas dos fuentes principales, podremos proceder a enumerar y conocer con detalle cada una de las «características esenciales de la obra de arte total». Estas habrán sido extraídas, por un lado, a partir de la teoría germinal de los primeros románticos alemanes que ya habremos puesto al descubierto y de su práctica artística. Por el otro lado, a partir del trabajo tanto teórico como práctico de Richard Wagner, es decir, de sus ensayos *Arte y revolución*, *La obra de arte del futuro* y *Ópera y drama*, y del proyecto en que puso en práctica estas teorías, que es el ciclo *El anillo del Nibelungo* para su representación en el teatro Festspielhaus de Bayreuth. El objetivo de este capítulo es presentarlas de la forma más clara posible salvando la dificultad que implica, ya que la obra de arte total sigue siendo considerada, en cierta medida, un concepto vago y confuso.¹ No obstante, apoyándonos también en otras fuentes de bibliografía especializada, llegaremos a enunciar hasta un total de diez características esenciales.

Por último, adoptaremos una última perspectiva para completar su estudio analizando la «evolución de la obra de arte total tras el Romanticismo», un capítulo donde estudiaremos aquella trayectoria que siguió la obra de arte total tras su formulación para conocer cuáles son los proyectos concretos que otros académicos proponen como obra de arte total y su justificación. Este ejercicio nos servirá, en primer lugar, para crear un marco comparativo de referencia con el que poder situar y evaluar mejor nuestro caso. En segundo lugar, para obtener más modelos con los que poder ilustrar cómo se presentan de forma práctica las características de la obra de arte total y, tras su ejemplo, comprobar cómo quedan aplicadas en el caso de las *geisha*, algo que tendrá lugar en la segunda y tercera parte de la investigación. En tercer lugar, para poder extraer a partir de ellos otras cuatro

¹ Véase Harald Szeemann, «Tendencia a la obra de arte total», en *Los manifiestos del arte posmoderno*, ed. de Anna María Guasch (Madrid: Akal, 2000), 186; Véase Bettina Steinbrügge, «Before all, Keep That Unfortunate “Gesamtkunst” out of the Title !!! Enough of this!!!», en *Utopia Gesamtkunstwerk*, ed. de Agnes Husslein-Arco, Harald Krejci y Bettina Steinbrügge (Colonia: Buchhandlung Walther König, 2012), 39.

características más que hemos denominado *complementarias*, ya que, aunque no pueden ser consideradas como esenciales, sí se derivan coherentemente de la propia teoría romántica y wagneriana.

Con el trabajo realizado a lo largo de estos ocho capítulos habremos conseguido elaborar todo un aparato teórico correctamente estructurado que de una forma clara y definida proporcione las claves necesarias para evaluar si un proyecto dado puede ser considerado una obra de arte total, en nuestro caso, las *geisha* como espectáculo completo. Sin embargo, dado que este proyecto artístico pertenece a una cultura distinta a la occidental, será necesario completar y finalizar esta primera parte de la investigación con la exposición de los fundamentos teóricos imprescindibles para comprender la cultura a que pertenece nuestro objeto de estudio, la cultura japonesa, que en términos generales resulta desconocida para un gran público.

De esta manera, comenzaremos por aproximarnos a «la cosmovisión tradicional japonesa», pero no lo haremos solamente a modo de introducción, sino que en este mismo ejercicio y de forma más relevante, estableceremos las similitudes fundamentales que esta cosmovisión guarda con la cosmovisión romántica. Del mismo modo, en un siguiente capítulo estudiaremos «la estética tradicional japonesa» para observar cómo esta comparte determinadas premisas con la teoría de la obra de arte total. El establecer dichas conexiones nos permitirá ofrecer una base teórica según la cual podremos presentar a estas dos cosmovisiones, la romántica y la tradicional japonesa, como sustratos semejantes capaces de dar lugar a un mismo fruto estético, «un fruto común», que sería la obra de arte total. Demostrando que resulta factible la aparición de la obra de arte total en la cultura japonesa estaremos preparados entonces para defender, posteriormente, que esta se encarna en la figura de las *geisha* como espectáculo completo.

Para ello, para demostrar que las *geisha* pueden ser consideradas una obra de arte total, será necesario, en segundo lugar, conocer exactamente en qué consiste la figura artística de las *geisha*, y a este propósito está destinada la *segunda parte* de la investigación, que se encuentra dividida en cuatro grandes capítulos. En el primero de ellos, en «la situación del mundo de la flor y el sauce», presentaremos de una forma progresiva y lógica la compleja institución de las *geisha*. Comenzaremos por «el origen y la historia» de esta profesión para después conocer las características de su mundo, denominado *karyūkai* o

«el mundo de la flor y el sauce», «las etapas de la carrera de una *geisha*», «su formación: una educación artística completa» y «un acondicionamiento físico y mental de gran severidad». Entre estos apartados, destacará por su importancia el segundo de ellos, en que definiremos a «las *geisha* de Kioto como nuestro objeto de estudio» exponiendo los motivos por los cuales establecemos que son únicamente las *geisha* de esta ciudad aquellas que de forma justificada merecen ser consideradas una obra de arte total.

Una vez hayamos desarrollado este primer capítulo a modo de introducción, podremos proceder a presentar y conocer cada una de las artes que configuran a las *geisha* como obra de arte total y lo haremos agrupándolas según la forma en que éstas se articulan. Obtendremos como resultado tres grupos que corresponden a cada uno de los tres capítulos restantes: «la confluencia de artes en su propia figura», «la confluencia de artes escénicas» y «las artes complementarias».

Con el desarrollo de estos cuatro capítulos habremos conseguido explicar correctamente en qué consiste el fenómeno estético-artístico de las *geisha*. Ello nos permite, finalmente, proceder a exponer cómo se ven cumplidas en ellas las distintas características de la obra de arte total que hemos extraído a partir del estudio de la primera parte de la investigación, es decir: las características de la *gesamtkunstwerk* wagneriana, las características esenciales y las características complementarias. Esta tarea se iniciará en esta misma segunda parte, ya que en ella encontraremos determinados apartados que, por sí solos, suponen el cumplimiento de una de estas características. De este modo, una vez desarrollemos su tema, presentaremos en un epígrafe subordinado la característica determinada que manifiestan, como, por ejemplo, cuando señalemos y expliquemos «la *retrocartografía* como característica complementaria» a raíz de haber descrito «el mundo de la flor y el sauce». De esta forma, quedarán definidas en esta segunda parte las cuatro características complementarias y una característica esencial, en este caso, «la integración del espectador en las *geisha*».

Sin embargo, el resto de características sólo podrán ser abordadas una vez hayamos obtenido una visión global de las *geisha* como espectáculo completo y esto sólo se puede conseguir una vez terminada la exposición de la segunda parte en su totalidad. Es por ello que su estudio quedará reservado a la última y *tercera parte* de la investigación, donde acabaremos de enunciar todas las características que cumplen las *geisha* como obra de

arte total. Estas serán tratadas a través de siete capítulos, de los cuales, los títulos del 4.1., 4.2., 4.5. y 4.6 coinciden literalmente con los títulos de las características a que hacen referencia como, por ejemplo, el capítulo «4.1. La unión y síntesis de las artes en las *geisha*» que trata la característica esencial «2.7.1. La unión y síntesis de las artes».

No obstante, los demás capítulos se reformulan con un título nuevo porque abarcan a la vez varias características, ya que en el caso de las *geisha* se encuentran muy imbricadas. De esta forma, el capítulo «4.3. Las *geisha* como obra de arte total y su relación con la sociedad moderna» abarca conjuntamente las características 2.6.1., 2.6.2. y 2.6.3. de la *gesamtkunstwerk* wagneriana. El capítulo «4.4. La tradición del pueblo japonés en la autoría de las *geisha* como obra de arte total» trata tanto la característica de la *gesamtkunstwerk* wagneriana «2.6.4. El pueblo como autor de la obra de arte del futuro» como la característica esencial «2.7.8. La colaboración ideal de artistas». Por último, el capítulo «4.7. La presencia de lo espiritual en las *geisha*» trata simultáneamente dos características esenciales: la «2.7.4. La manifestación del Absoluto y la restauración de la unidad espiritual» y la «2.7.10. Un ideal a alcanzar».

Del mismo modo, hay que tener en cuenta que la característica esencial «2.7.3. El hermanamiento del público como propósito» no se aborda directamente en esta tercera parte. Ello se debe a que se trata de una característica propia del arte tradicional japonés que se da por sentada al habernos ocupado ya de ella al establecer las similitudes entre la teoría de la obra de arte total y la estética tradicional japonesa. Tampoco se aborda directamente la característica esencial «2.7.5. El carácter orgánico de la obra» ya que queda estudiada a través de las dos características complementarias que se derivan de ella, la 3.1.6.1. y la 3.3.2.3., y de forma más evidente en el capítulo «4.2. La unión de arte y vida: las *geisha* como obra de arte viviente».

Es de esta manera como todas las características que fueron extraídas en la primera parte de la investigación como propias de la obra de arte total se encuentran aplicadas de forma argumentada en el proyecto concreto de las *geisha*. Ello, junto a la demostración de cómo resulta factible la aparición de la obra de arte total en la cultura japonesa, nos permite lograr la consecución del objetivo de nuestra investigación: demostrar que las *geisha* pueden ser consideradas una obra de arte total.

1.2. Estado de la cuestión y metodología

La naturaleza de nuestro objeto de estudio, las *geisha* como obra de arte total, muestra dos componentes principales que hace que la búsqueda de los antecedentes de la investigación tenga una doble vertiente: el estudio de la idea de obra de arte total, por un lado, y el estudio de la institución de las *geisha*, por otro.

Comenzaremos por situar los antecedentes de la investigación en torno a la idea de obra de arte total. Gracias a Matthew Wilson Smith, autor de *The Total Work of Art: From Bayreuth to Cyberspace*, podemos conocer cómo comienza con exactitud la genealogía de los estudios académicos dedicados a esta categoría estética. De este modo, lo primero que podemos encontrar son una serie de estudios generales cuya característica común es su carácter antológico, es decir, se presentan como una recopilación de textos primarios más que como la elaboración de ensayos teóricos sobre el tema.

Según dicho autor, entre ellos destacan, en primer lugar, *Total Theatre*, editado en 1969 por E.T. Kirby, en el cual la categoría de *gesamtkunstwerk* queda subsumida dentro de la noción más amplia de *teatro total*. Los fundamentos de esta noción son situados igualmente en las obras teóricas de Richard Wagner, por lo cual esta recopilación comienza con extractos de ellas que serán sucedidos por otros pertenecientes a distintos directores y diseñadores escénicos como Eduard Gordon Craig, Laszlo Moholy-Nagy o Antonin Artaud, quienes son considerados continuadores de esta estética del teatro total. En segundo lugar, destaca *Der Hang zum Gesamtkunstwerk: Europäische Utopien seit 1800* (La tendencia a la obra de arte total: utopías europeas desde 1800), que es el catálogo que se publicó en 1983 junto con la exposición homónima dirigida por el comisario artístico suizo Harald Szeemann. En él se recogen distintos ensayos escritos por especialistas como Odo Marquard, Michael Lingner o Werner Hofmann, en los que se analiza, tras dedicarle también un espacio a artistas como Ph.O. Runge o K.F. Schinkel, cómo la idea de obra de arte total se manifiesta en la vanguardia europea. Es por ello que se incluyen también diversos extractos de los escritos de dichas vanguardias. En tercer lugar, encontramos *Wagnerism in European Culture and Politics*, editado en 1984 por David C. Large y William Weber, que es la primera de estas antologías en dar una mayor importancia a la presentación de una serie de ensayos, en los que se incide sobre el peso del carácter político

de las ideas artísticas del compositor alemán, para después rastrear la influencia de estas en el panorama internacional.¹

Como nos indica Smith, posteriormente, siguiendo esta última línea, aparecerían otras obras que relacionarían la obra de arte total con el empleo de sus estrategias por parte de los totalitarismos, como en *Gesamtkunstwerk Stalin*, escrita por Boris Groy en 1988; *Staging Fascism*, del autor Jeffrey T. Schnapp publicada en 1996, y *Wagner's Hitler: The Prophet and His Disciple*, escrita por Joachim Kohler en el año 1997.²

En el ámbito académico español, destaca la celebración en 1984 del seminario *La obra de arte total: integración y desintegración de las artes en la época contemporánea*, dirigido por el catedrático, historiador y crítico de arte Francisco Calvo Serraller y celebrado en la Universidad Internacional Menéndez Pelayo en Santander. En él se combinaron las reflexiones teóricas de distintos especialistas en torno a la noción de la obra de arte total y su influencia en el arte contemporáneo con la visión de cineastas, compositores, escultores y arquitectos, que se enfrentaron a esta noción estética desde su práctica artística. De este conjunto de conferencias, las cuales fueron acompañadas también por exposiciones y conciertos, queremos destacar la impartida por el propio Calvo Serraller bajo el título «La obra de arte total, el signo de los tiempos», que resulta muy esclarecedora en la exposición de las ideas fundamentales en torno a esta cuestión.

También destaca «Los fundamentos románticos de la obra de arte total», impartida por Simon Marchan Fiz, ya que este último autor, catedrático de estética y teoría de las artes por la U.N.E.D., ha seguido abordando el tema en otras ocasiones distintas. Una de ellas es el artículo titulado «La obra de arte total: génesis de una categoría estético-artística y sus transformaciones», publicado en el libro *Arte moderno: ideas y conceptos* del año 2008. En él elabora un breve recorrido histórico por los primeros deseos e intentos de lograr una obra de arte unitaria que comenzaría en el Barroco, con la integración de las artes, para volverse más patente en el Romanticismo y llegar hasta su transformación en las vanguardias.

¹ Matthew Wilson Smith, *The Total Work of Art: From Bayreuth to Cyberspace* (Nueva York: Routledge, 2007), 7.

² *Ibíd.*

Situándonos de nuevo en el panorama internacional, la obra de arte total fue objeto de un interés renovado por parte de nuevas publicaciones, entre las que queremos destacar, en primer lugar, *L'oeuvre d'art total* (La obra de arte total), que recoge un ciclo de conferencias que tuvo lugar en el Museo del Louvre y en el Museo Guggenheim de New York en 2002. El libro, publicado en 2003, está formado por los ensayos que realizaron siete autores distintos, entre los cuales se encuentran Jean Galard y Julián Zugazagoitia, que ejercen de directores y editores. El propósito de este trabajo se concreta en abordar la expresión *obra de arte total* en la mayor variedad posible de sus acepciones, lo que implica tratar de alejarla del contexto propiamente wagneriano para explorar así sus ecos más lejanos. Por este motivo, los ensayos quedan repartidos entre aquellos en los que predomina una mayor reflexión teórica y una gran mayoría en los que sus autores proponen distintos proyectos artísticos que ellos mismos consideran como de *arte total* para observar cómo esta utopía puede tomar las formas más diversas.

En segundo lugar, queremos destacar el magnífico trabajo realizado por Matthew Wilson Smith, profesor asistente de la Universidad de Boston, que fue publicado en 2007 bajo el título *The Total Work of Art: From Bayreuth to Cyberspace*. Smith parte de la premisa de que la obra de arte total es un potente ideal estético que ha tenido una gran relevancia en la cultura occidental. De este modo, comienza realizando una distinción fundamental entre lo que él denomina la *gesamtkunstwerk icónica*, representada por el Festival de Bayreuth de Richard Wagner, y la *gesamtkunstwerk cristalina*, representada por el *Palacio de Cristal* de Joseph Paxton. Con esta distinción se propone trazar sus variadas líneas de influencia desde las creaciones de la Bauhaus, el teatro de Bertolt Brecht o la obra cinematográfica de Leni Riefenstahl, hasta la relación que se establece entre este ideal con la tecnología y la cultura de masas, por ejemplo, a través de los parques temáticos de Disney o las creaciones del ciberespacio. Se trata de una de las investigaciones que más profundiza e innova en este campo de estudio, para acabar animando a otros académicos a que exploren las conexiones entre otros artistas y la historia de la *gesamtkunstwerk*.

En el año 2011 encontramos dos obras de referencia. La primera es la monografía del profesor emérito David Roberts *The Total Work of Art in European Modernism*, publicada por la Universidad de Cornell. En ella se estudia la noción de la obra de arte total como un concepto clave para el modernismo europeo, de modo que el autor comienza rastreando sus orígenes desde la Revolución francesa para después abordarla desde dos vertientes

distintas: una vertiente francesa de carácter revolucionario y otra alemana de carácter primordialmente estético. Estas dos vertientes se habrían interrelacionado hasta culminar en el radicalismo estético y político de los movimientos de vanguardia como reacción, tanto a la crisis del arte autónomo, cuya autonomía se habría establecido en la propia Revolución francesa, como a la crisis política que se venía produciendo desde la década de 1890 en las distintas sociedades europeas. Esta es la razón por la cual el autor centra su estudio, principalmente, en el periodo comprendido desde el cambio de siglo hasta la década de 1930.

La segunda obra es de nuevo una publicación colectiva, *The Aesthetics of the Total Artwork: On Borders and Fragments*, editada por Anke Finger y Danielle Follett, que se postula como una investigación histórica y filosófica que trata de explicar cómo la obra de arte total resuena en los proyectos artísticos contemporáneos. Para ello se divide en dos partes principales en las que se reúnen los ensayos de más de una docena de autores. La primera parte está dedicada al desarrollo de una base conceptual constituida por diversas consideraciones estéticas sobre las nociones de unidad, de idea o de fragmento. En cambio, en la segunda parte, cada autor propone un proyecto artístico distinto como obra de arte total.

En el siguiente año, el 2012, encontramos la exposición colectiva y correspondiente catálogo «Utopia Gesamtkunstwerk», celebrada en el Museo de Arte Contemporáneo 21er Haus de Viena, que retoma el espíritu de la exposición comisariada por Harald Szeemann en 1983. Lo hace continuando su labor al trazar la trayectoria de la influencia de la obra de arte total en distintas manifestaciones artísticas desde 1950 hasta la actualidad. De esta forma, se recogen las obras de más de cincuenta artistas y colectivos que estarían relacionados con esta noción de *gesamtkunstwerk* y que por supuesto se acompañan de los ensayos de autores que, como Bettina Steinbrügge o Holger Birkholz, tratan de reflexionar sobre el impacto de esta noción en el ámbito contemporáneo.

Por último, hemos de señalar como antecedente de la investigación el congreso *The Gesamtkunstwerk: A Concept for All Times and Places*, celebrado en 2014 en la Universidad de Lisboa. Fue diseñado para repensar el concepto de la *gesamtkunstwerk* analizando modelos prácticos y teóricos de síntesis de las artes, no solo en el contexto europeo, sino también en diversos contextos culturales de todo el mundo. De este modo, el

congreso se organizó en distintos paneles agrupados por temáticas como, por ejemplo, las pinturas renacentistas y barrocas como obra de arte total, la coalescencia de la arquitectura y las artes visuales, o el diseño y la construcción de la continuidad espacial. En estas temáticas se incluían propuestas individuales como la de Magdalena Schulz-Ohm, quien presentó la casa del artista como una *gesamtkunstwerk*, la de Gennifer Weisenfeld, quien presentó el arte sintético del artista japonés Saitō Kazō bajo la consideración de obra de arte total, o la propuesta de Ana Matilde Sousa sobre el concepto japonés de *kyara* y la obra de arte total en la subcultura *otaku*.

En una segunda parte, debemos situar los antecedentes de la investigación sobre las *geisha* como institución, teniendo en cuenta, primeramente, que se trata de un campo de estudio que apenas ha recibido atención desde el ámbito académico. Ello se ha debido, en primer lugar, al desprestigio ocasionado por esa imagen distorsionada y tantas veces perpetuada de las *geisha* como mujeres dedicadas sumisamente a la satisfacción de los deseos masculinos. Esta imagen ha creado un muro intangible de prejuicios que ha impedido que pudiera darse una proliferación de estudios serios y rigurosos acorde al elevado estatus artístico y cultural de esta institución.

Sin embargo, afortunadamente, desde hace cuarenta años se han ido realizando distintos trabajos de gran calidad que, como iremos viendo a continuación, han sido emprendidos en su práctica mayoría por mujeres. Estas autoras han tenido que enfrentarse a la segunda dificultad que se presenta en este campo de estudio, que es el propio hermetismo de la institución. Y es que el mundo de las *geisha* es un mundo cerrado y de carácter exclusivista que, en pro de su conservación y protección, se muestra reacio a permitir que personas ajenas a él puedan acceder fácilmente a conocer su cara más privada. Es por ello que para investigar de primera mano los entresijos de este mundo es necesaria una gran persistencia y la disposición de los contactos adecuados que puedan introducir y respaldar debidamente al investigador.

El primero de estos trabajos es *Geisha*, publicado en 1983 por la Universidad de California y realizado por la antropóloga norteamericana Liza Dalby. Esta autora fue la primera en prestar un interés puramente académico hacia las *geisha* realizando un estudio riguroso que abriría el camino para todos los demás y que se consolidaría como fuente primaria de conocimiento. El libro de Liza Dalby, que se editó para darlo a conocer al gran público, es

en realidad una reelaboración de la tesis doctoral *The Institution of the Geisha in Modern Japanese Society* que le sirvió para obtener el doctorado en la Universidad de Stanford en 1978.

Con el propósito de acabar con el desconocimiento occidental sobre las *geisha*, Liza Dalby decidió elaborar su investigación a través de un exhaustivo trabajo de campo que le llevó a convivir durante más de un año en una casa de *geisha*. Así llegó incluso a experimentar la profesión, ya que fue la primera occidental a quien se concedió la oportunidad de recibir la formación pertinente y de participar en todas las actividades durante ese periodo. En su estancia en Japón también recogió información de distintas fuentes como la observación directa, la recopilación de documentos escritos, las entrevistas y cuestionarios a *geisha* en activo, *geisha* retiradas, propietarias de *okiya*, funcionarios de la oficina de registro de las comunidades de *geisha*, etc. El fruto de todo ello es un estudio muy detallado sobre la historia y génesis de esta profesión, el contexto social y cultural en el que se desenvuelven, las relaciones sociales que entablan, ritos y costumbres, protocolo, formación en las distintas artes, organización de las tareas diarias, motivaciones y problemáticas, etc. Se trata por tanto de una obra esencial.

Siguiendo la línea de Liza Dalby encontramos el trabajo de Lesley Downer, periodista y escritora inglesa que vivió durante quince años en Japón. Además de trabajar para la BBC, el *Wall Street Journal* o el *Sunday Times*, ha publicado varios libros sobre Japón y sobre *geisha*, entre los cuales destaca su biografía de *Madame Sadayakko: la geisha que conquistó Occidente* y la obra *Women of the Pleasure Quarters*. Pero el libro que más se introduce en el estudio de las *geisha* es *Geisha: The Secret History of a Vanishing World*, del año 2000.

Señalamos que sigue la línea de Liza Dalby porque está basado en el trabajo de campo que realizó durante seis meses y en la información que recogió a través de numerosas entrevistas con una gran variedad de personas que participan del mundo de la flor y el sauce. Aunque repara en los mismos temas que la antropóloga norteamericana, aporta datos nuevos sobre la historia y el origen de la profesión y, principalmente, sobre los distintos tipos de comunidades de *geisha* que se extienden por todo Japón, sobre los cuales establece sus diferencias y características gracias a que visitó personalmente algunos de ellos. Pero sin duda lo más valioso de esta obra son, aunque escasas, las impresiones de la autora al

interactuar con las *geisha* y disfrutar de su contemplación y espectáculo. De este modo, nos deja el testimonio de lo que experimentó la primera vez que vio a una *maiko* en persona, el placer de contemplar su danza o la experiencia como invitada a una *ozashiki*. Por un momento nos abre así la puerta a la inestimable perspectiva del espectador, de la cual por desgracia no encontramos muchos testimonios.

En esta misma línea encontramos el trabajo de la escritora y fotógrafa, además de licenciada en historia del arte, Kyoko Aihara, publicado por primera vez en 1999 bajo el título *The World of Geisha* y reeditado posteriormente como *Geisha: A Living Tradition*. Este trabajo se centra en la investigación de campo que tuvo la oportunidad de realizar en la comunidad de *geisha* de Kioto gracias a entrevistas directas con distintos miembros de esta comunidad que como la propia autora afirma, ha sido escasamente investigada incluso por parte de los autores japoneses. Aihara aporta numerosos datos prácticos sobre este mundo bien estructurados según las distintas facetas de la profesión y acompañados de un profuso correlato visual a través de las imágenes que ella misma como fotógrafa pudo tomar durante su estudio.

En cuarto lugar, merece ser mencionada la labor de A.C. Scott, quien es considerado como uno de los pioneros occidentales en el estudio del teatro asiático, sobre el cual tuvo la ocasión de investigar durante su estancia en China y Japón tras la Segunda Guerra Mundial. En este sentido se le conoce por obras como *The Classical Theatre of China* (1957), *Literature and the Arts in Twentieth Century China* (1965), *The Puppet Theatre of Japan* (1963) y *The Kabuki Theatre of Japan* (1955). Como parte de estos estudios también investigó la vida y el contexto social de los integrantes del mundo escénico japonés, y fue así como acabó descubriendo el mundo de la flor y el sauce. Le dedicó *The Flower and Willow World: The Story of the Geisha Girl* (1959), una obra en la que expone la importancia de la etiqueta, la danza y la música tradicional japonesa como los tres pilares fundamentales de la profesión y además nos muestra de forma directa cómo se configuraba el mundo de las *geisha* en los tiempos de postguerra. Gracias a su conocimiento del mundo escénico chino, es relevante su aportación de una teoría alternativa sobre los orígenes de las *geisha*, ya que sitúa sus antecedentes precisamente en el país vecino, en la figura de las *Kuan Chi* del periodo Tang, que eran artistas dedicadas al entretenimiento en música y danza.

Quien realmente recogió el testigo académico de Liza Dalby fue la musicóloga Kelly M. Foreman, elaborando *The Role of Music in the Lives and Identities of Japanese Geisha* como tesis para obtener el doctorado en Filosofía en la Universidad del Estado de Kent en 2002. Conocemos su investigación a partir de una publicación posterior titulada *The Gei of Geisha: Music, Identity and Meaning*, de 2008. Esta obra es la primera que se centra en el *gei* de las *geisha*, es decir, en las artes que las denominan y caracterizan. La autora pretende restituir estas artes en el lugar que merecen; como la parte más constitucional y esencial de la identidad de las *geisha* y no como algo secundario respecto a su supuesto papel como objetos de belleza para los hombres. Foreman denuncia así cómo en Occidente nos hemos aproximado con un enfoque erróneo a esta institución cultural y trata de poner la primera piedra para elaborar estudios serios sobre la naturaleza artística de las *geisha*. Su obra, en la que prevalece el enfoque de la etnomusicología, es fruto de diez años de investigación y tres años de trabajo de campo, llevado a cabo desde 1997 hasta 2001 en las ciudades de Tokio y Kioto.

A través de ese contacto directo, basado en entrevistas con distintas *geisha*, clientes y maestros, y en la participación de su formación, Foreman analiza qué posición ocupan las *geisha* en el mundo de las artes musicales tradicionales japonesas. De este modo, acaba definiéndolas como las artistas más versátiles por dos razones: por una parte, porque con una formación de alto nivel son capaces de actuar tanto en festivales públicos con gran audiencia, como en fiestas más íntimas como las *ozashiki* o en actos litúrgicos, etc. Por otra parte, porque su característica más notoria es que mientras los demás músicos o artistas profesionales se especializan en un único arte e incluso en un único género, ellas son artistas multidisciplinares de alto nivel. La aportación del trabajo de Kelly Foreman a este campo de estudio tiene un valor inestimable.

Otra gran aportación al estudio académico de las *geisha* la encontramos en la investigación realizada por Kumiko Nishio, profesora asociada de la Universidad de Mujeres de Kioto, titulada *Business Aspects of the Kyoto Hanamachi* y publicada a través de una serie de artículos en la revista *The Japanese Economy* en el año 2011. Este trabajo, basado de nuevo en una investigación de campo de cinco años, presenta una perspectiva novedosa, ya que se centra en el estudio de la comunidad de *geisha* de Kioto en cuanto negocio de la industria de la cultura tradicional. De este modo, analiza su funcionamiento en distintos aspectos como el trato al cliente y su fidelización o valoraciones de tipo económico sobre su

rendimiento. La autora analiza también aquellas causas que han permitido a esta comunidad en particular sobrevivir frente a otras comunidades del país que no lo han logrado, o al menos, no en tan buenas condiciones, realizando una comparación principal con la comunidad de la ciudad de Tokio.

Con otro punto de vista también novedoso se presenta el trabajo de Yoko Kawaguchi, quien en su obra *Butterfly's Sisters: The Geisha in Western Culture*, publicada por la Universidad de Yale en 2010, realiza un análisis sobre el tratamiento que se ha hecho de la imagen de las *geisha* en la cultura occidental desde mediados del siglo XIX hasta la actualidad. En ella trata temas tan fundamentales como la relación entre la imagen que se proyecta de las *geisha* y la percepción occidental sobre la moralidad de las mujeres japonesas, las *geisha* como artefacto o el uso de su imagen en la cultura popular anglo-americana. Adopta así una necesaria perspectiva de género.

La última y más reciente investigación académica sobre la institución de las *geisha* es la desarrollada por Yuko Eguchi para la elaboración de su tesis doctoral defendida a finales de 2015 en la Universidad de Pittsburgh y que lleva por título *The Arts of the Geisha: Unraveling the Artistic Traditions and the Aesthetics of Iroke Through an Analysis of Their Music and Dance*. Este trabajo, aún no publicado ya que está siendo adaptado por la autora para su futura publicación en formato libro, retoma el enfoque de la etnomusicología para examinar la importancia del concepto *iroke*, traducido *grosso modo* como ‘sensualidad’, y su particular estética en los géneros musicales interpretados en el mundo de las *geisha*.

Como hemos podido comprobar en esta breve reseña de los trabajos más destacados acerca de la institución de las *geisha*, el volumen de investigaciones realizadas resulta reducido en comparación con el dedicado a otros ámbitos del mundo de las artes tradicionales japonesas, sobre todo, con aquellas otras ramas del mundo escénico japonés como el teatro kabuki, el teatro *nō* o el teatro de marionetas *bunraku*. Respecto a todas ellas, resulta también notoria la falta de atención académica hacia la figura de las *geisha* y su práctica artística cuando no son incluidas en las obras que estudian de forma conjunta este mundo de las artes escénicas tradicionales. Es algo que ocurre a pesar de que estas profesionales comparten igualmente repertorio, estilo o sean vitales, por ejemplo, para la pervivencia de muchos géneros musicales tradicionales que habrían desaparecido por completo de no seguir siendo interpretados en el mundo de las *geisha*.

Sin embargo, los trabajos que se han ido realizando en los últimos cuarenta años a partir de la labor pionera de Liza Dalby, así como importantes autobiografías de *geisha* como la de la célebre *geiko* de Gion Kōbu Mineko Iwasaki, han ido cubriendo este vacío informativo de que adolecía este objeto de estudio. No obstante, son muchas las facetas que quedan por investigar con profundidad sobre el mundo de estas artistas profesionales. Ello se debe a que la mayoría de estos trabajos suelen adoptar una perspectiva de tipo antropológico que tiende a centrar su atención en los mismos aspectos de la profesión, los cuales son recogidos además de forma muy descriptiva, lo que, por otra parte, los constituye como una inmejorable fuente primaria de conocimiento.

La metodología que vamos a emplear en nuestra investigación consiste en tratar estos trabajos como dicha fuente primaria, gracias a que están basados en su mayoría en estudios de campo, para que nos sirvan como la base sobre la cual elaboraremos una reflexión de índole teórica sobre la figura de las *geisha* desde un punto de vista artístico y estético. De este modo, atenderemos esta faceta primordial que no ha sido aún lo suficientemente desarrollada a pesar de ser la faceta hacia la cual está enfocada fundamentalmente la configuración de esta profesión. Lo haremos proponiendo y observando a las *geisha* como obra de arte total en base a los conceptos, ideas y teorías que habremos extraído del estudio de los trabajos que hemos señalado como antecedentes de nuestra investigación en la primera parte de este capítulo.

De este modo, como podemos ver, tendrá mucho peso el enfoque de la estética ya que el doble objeto de estudio que proponemos, la obra de arte total y las *geisha* como espectáculo completo, pertenecen a este campo de estudio. Sin embargo, en general, adoptaremos una perspectiva humanística, en el sentido de multidisciplinar, puesto que también nos serviremos de los puntos de vista de la historia, la historia del arte, la antropología, la musicología o la filosofía. En esta última línea cobrará también especial relevancia la introducción de la perspectiva de género, ya que como hemos señalado en la presentación de esta investigación, es el carácter de las *geisha* como artistas femeninas lo que determinó, en primer lugar, la propia configuración de su profesión al tener que desarrollarse fuera de la escena pública a causa de la prohibición explícita del Gobierno japonés sobre las intérpretes femeninas. En segundo lugar, porque es también su condición de género la que ha convertido a estas mujeres en objeto de una visión completamente desacertada que las ha perjudicado al no reconocerse debidamente, desde los inicios, la verdadera naturaleza

de su profesión. De este modo, queremos contribuir con nuestra investigación a acabar con dicha invisibilidad aportando, por un lado, un mayor conocimiento sobre su carácter como artistas profesionales de élite y por otro, poniendo en valor su elevado estatus artístico y estético.

Como última anotación antes de comenzar el desarrollo de nuestra exposición queremos aclarar una serie de cuestiones acerca de la transcripción de los términos japoneses y de su correspondiente puntuación y ortografía. En primer lugar, el sistema de romanización empleado es el sistema Hepburn, según el cual las vocales representan el sonido de las vocales del castellano y las consonantes se pronuncian aproximadamente como las consonantes de la lengua inglesa. En el caso de los sonidos de vocal larga, se emplean signos diacríticos o macrón para señalarlos, como en el caso de determinados términos como *chadō* o *karyūkai*. En cuanto a la adaptación de los términos, aquellos que no han sido adaptados al castellano, es decir, aquellos que son considerados extranjerismos crudos, se emplean respetando su forma original sin diferenciar su plural con la adición de una *s* final que daría lugar a un resultado inapropiado, como cuando nos referimos a «las *geisha* como obra de arte total».

En cambio, aquellos extranjerismos japoneses que ya han sido adaptados, es decir, aquellos que figuran como unidades del léxico español en la última versión del *Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española*, serán empleados en su forma adaptada, como es el caso de *kabuki*, *samurái*, *daimio*, *sogún*, *zen* y *kimono* o *quimono*. Respecto a este último término, ambas formas se encuentran adaptadas al castellano, pero escogeremos la primera de ellas, *kimono*, por guardar más parecido con su transcripción en alfabeto romano. En el caso de los nombres de ciudades, se emplea el exónimo en español, es decir, su forma castellanizada, cuando existe una versión tradicionalmente acuñada, como en el caso de las ciudades de Kioto en lugar de Kyōto, Tokio en lugar de Tōkyō y Osaka en lugar de Ōsaka. Por último, los nombres personales serán escritos, no siguiendo el orden japonés, sino al modo occidental, presentando, en primer lugar, el nombre de pila seguido del apellido, como en el ejemplo de la antigua *geiko* Mineko Iwasaki.

2. PRIMERA PARTE

2.1. Primera aproximación a la obra de arte total

La obra de arte total es el ideal romántico de síntesis suprema de las artes en la que se produce un efecto total al imbuir todos los sentidos del espectador.¹ Sus orígenes se encuentran en la cosmovisión y en la estética del primer Romanticismo alemán o *Frühromantik* de la última década del siglo XVIII y principios del XIX. La formulación de la obra de arte total supone la cristalización de las aspiraciones de todo este movimiento que buscaba una redención espiritual a través del arte, al cual otorgaban una dimensión trascendente y ontológica.

La elaboración de este ideal alcanza su consumación en la labor del compositor y ensayista alemán Richard Wagner, figura determinante puesto que fue él quien popularizó el término *gesamtkunstwerk* y quien esencialmente desarrolló su teoría. Esta quedó recogida en *Arte y revolución*, de 1849, y principalmente, en los dos ensayos escritos en Zúrich *La obra de arte del futuro*, de ese mismo año, y *Ópera y drama*, de 1851. Este trabajo teórico fue puesto además en práctica con la creación del ciclo *El anillo del Nibelungo* para su representación en el teatro Festspielhaus de Bayreuth. La idea inicial habría surgido en el compositor a raíz de la necesidad que sentía por reformar el género al que se debía; la ópera. En su opinión, en dicho género, bien sea en los inicios con los festivales barrocos o en la ópera francesa de su propio siglo, se producía una conjunción de las artes, pero de una forma no satisfactoria, ya que a su parecer estas quedaban simplemente yuxtapuestas. Lo que se proponía Wagner, por el contrario, era lograr una composición en que todas las artes, revelando cada una de ellas su máxima plenitud, pudieran conformar una unidad total.² Esta composición fue denominada por Wagner con el nombre *gesamtkunstwerk*.

Dicho término suele traducirse habitualmente como ‘obra de arte total’, pero no es la única traducción posible ya que artistas y académicos de todo el mundo, dedicados a su estudio, han empleado otras versiones que aportan matices diferentes con calificativos

¹ Francisco Calvo Serraller, «La obra de arte total, el signo de los tiempos», en *Imágenes de lo insignificante: El destino histórico de las vanguardias en el arte contemporáneo* (Madrid: Taurus, 1987), 13.

² *Enciclopedia Meyer*, s.v. «Gesamtkunstwerk», vol.X (Mannheim:1974), citado en Harald Szeemann, «Tendencia a la obra de arte total», en *Los manifiestos del arte posmoderno*, ed. Anna María Guasch (Madrid: Akal, 2000), 189-190.

como ‘integral’, ‘reunida’, ‘comunitaria’, ‘colectiva’, ‘combinada’, etc.³ Sin embargo, lo que es común a todas estas denominaciones es efectivamente aquella faceta que la define primeramente y que resulta por ello imprescindible para que cualquier proyecto dado pueda ser contemplado como una obra de arte total; el aspecto puramente formal. De esta manera, debe darse la mezcla, fusión o síntesis de todas las artes en una única obra o, como bien recoge Francisco Calvo Serraller, en el ideal de la obra de arte total «las potencialidades expresivas de todas las diferentes artes se funden en un espectáculo común».⁴ Acorde a esta premisa encontramos definiciones más concretas como la del teórico teatral francés Patrice Pavis, que la describe en su *Diccionario de teatro* como «una síntesis de música, literatura, pintura, escultura, arquitectura, diseños de decorado y otros elementos»,⁵ o la de la *Meyers Enzyklopädisches Lexikon* (Enciclopedia Meyer), donde se detalla que la obra de arte total es «la reunión de poesía, música, danza y artes plásticas, en una obra de arte unitaria».⁶

Sin embargo, la *gesamtkunstwerk* ha tenido una larga trayectoria posterior, y en ella, este ideal ha tomado formas mucho más realistas en las que, por un lado, lejos de estar presentes todas las artes, ha bastado con que hubiera una representante de cada una de sus clases fundamentales. Por el otro, lejos de darse una síntesis verdadera de todas ellas, suele haber un arte que predomina y articula a las demás, algo que ni el propio Wagner pudo evitar, ya que fue siempre el drama musical su arte predilecta.

No obstante, si queremos definir desde una perspectiva general qué es realmente la obra de arte total, diremos que acabó convirtiéndose en una categoría estética, en una forma de concebir la creación artística que trasciende el reunir simplemente las artes.⁷ La obra de arte total va mucho más allá de ese primer aspecto puramente formal porque lleva implícitas, desde su origen, otras muchas facetas como la espiritual, la social, la cultural e incluso la política, que la enriquecen de tal forma que ha atraído de manera constante e

³ Smith, *Total Work of Art*, 8-9.

⁴ Francisco Calvo Serraller, «La obra de arte total, el signo de los tiempos» (conferencia, Universidad Internacional Menéndez Pelayo, 31 de julio de 1984).

⁵ Patrice Pavis, *Dictionary of the Theatre: Terms, Concepts and Analysis* (Toronto: University of Toronto Press, 1998) s.v. «Gesamtkunstwerk», traducción propia.

⁶ *Enciclopedia Meyer*, s.v. «Gesamtkunstwerk», 189.

⁷ Francisco Calvo Serraller, «La obra de arte total, el signo de los tiempos», en *Imágenes de lo insignificante: El destino histórico de las vanguardias en el arte contemporáneo* (Madrid: Taurus, 1987), 31.

imparable a toda clase de artistas, intelectuales y estudiosos que no han podido quedar indiferentes ante su magnetismo.

De este modo, en calidad de categoría estética ostentaría dos naturalezas. La primera es su carácter como categoría universal, como una ambición susceptible de aparecer en distintas culturas y en distintas épocas, en la que, si bien coincidiría principalmente el aspecto estético, perderían peso el resto de facetas. Así, podemos encontrar ejemplos de obra de arte total en épocas distintas si nos fijamos en aquellas referencias que los propios románticos admiraban como tal: el drama en la Antigüedad y la catedral gótica.

Por su parte, en el caso de obras de arte total aparecidas en otras culturas, suele señalarse en este sentido ciertas formas de teatro no occidentales. Como declaraba Karlheinz Stockhausen en una entrevista al preguntarle si creía que la idea de *gesamtkunstwerk* estaba obsoleta, pasada de moda o si era utópica, el compositor alemán respondía: «la *gesamtkunstwerk* ha existido desde tiempos antiguos en el drama indio, indonesio, chino y japonés».⁸ Ciertamente, el teatro japonés suele ser destacado a este respecto, concretamente en dos de sus géneros, el teatro *nō* y el teatro kabuki. Es este último el que cobra principal protagonismo, como podemos comprobar, por ejemplo, en las palabras del japonólogo Fernando Cid en «Kabuki: un teatro ¿sin mujer?», donde declara que: «mucho antes de que R. Wagner pregonase sus teorías sobre la obra de arte total (*Gesamtkunstwerk*), teóricos kabuki del siglo XVII ya hablaron extensamente sobre la necesidad de una plena comunión entre las artes para conseguir una sublimación del espectáculo».⁹

La segunda naturaleza de la obra de arte total como categoría estética es, como contrapartida, su marcado carácter como hija de la modernidad occidental, como uno de los grandes ejes del desarrollo artístico en Occidente. Esta ha sido tan influyente que su dominio ha estado vigente desde el momento de su concepción hasta nuestros días,

⁸ Karlheinz Stockhausen, «Questionnaire sur l'art total» en *Texte zur Musik*, vol.10 (Colonia: DuMont, 1998), 699, citado en Ivanka Stoianova «*Gesamtkunstwerk* and *Formelkomposition*: The Formal Principles of the Multiple Work-Totality in Karlheinz Stockhausen's *Light*», en *The Aesthetics of the Total Artwork: On Borders and Fragments*, ed. de Anke Finger y Danielle Follett (Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2011), 365-366, traducción propia.

⁹ Fernando Cid, «Kabuki: Un teatro ¿sin mujer? Sombras, luces y contraluces del onnagata», en *La mujer japonesa: Realidad y mito*, coord. de Elena Barlés y V. David Almazán (Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2008), 377.

teniendo peso, en este caso, tanto el aspecto puramente estético como el resto de facetas que lleva implícitas.

Ello se debe a que la *gesamtkunstwerk* nació dando respuesta a una serie de problemáticas propias del contexto general en que se enmarcaba el Romanticismo, que es la modernidad, y estas son cuestiones que persistieron durante mucho tiempo y que, de hecho, siguen estando presentes de alguna manera. De este modo, resulta inevitable así que la obra de arte total siga reapareciendo periódicamente.¹⁰

De esta forma, encontramos una fecunda trayectoria posterior que comenzaría con las primeras repercusiones de la obra de Wagner en el simbolismo francés. Entre ellas destacan las reflexiones de Théodore de Wyzewa sobre las tesis del compositor alemán en escritos como *Beethoven et Wagner*, de 1898, o sus colaboraciones en la *Revue Wagnérienne* (Revista Wagneriana) entre los años 1885 y 1888. También destaca el proyecto inacabado de Stéphane Mallarmé *Le Livre* (El libro), al que también llamaba su *Grand oeuvre* (La gran obra), que iba a suponer la culminación de todo su trabajo en torno al uso del lenguaje y su relación con la realidad. Dentro de la misma área de influencia podemos encontrar en 1891 la adaptación teatral del texto del Antiguo Testamento *Cantique des cantiques* (El cántico de los cánticos) del pintor y poeta Paul-Napoléon Roinard, en la que se mezclaban perfumes, colores, palabras y música para crear una experiencia única. Un espíritu similar animaba el proyecto del pintor y compositor lituano M. K. Čiurlionis, quien hacia 1905 se propuso recoger la creación del mundo en un centenar de pinturas de las que finalmente solo realizó trece.¹¹

En un siguiente paso, esta trayectoria continúa con las primeras experimentaciones del cine, que desde su aparición fue considerado como la verdadera síntesis de todas las artes, sobre todo, por su forma de reconciliar las artes del espacio y las del tiempo. Por supuesto esta influencia pervive también en las vanguardias históricas, que harán suyas reivindicaciones propias de la obra de arte total como el rechazo a la separación de las artes y de los géneros, usando de forma conjunta e interdisciplinar todo tipo de medios, o

¹⁰ Danielle Follett y Anke Finger, «Dynamiting the Gesamtkunstwerk: An Introduction to the Aesthetics of the Total Artwork», en *The Aesthetics of the Total Artwork: On Borders and Fragments*, ed. de Anke Finger y Danielle Follett (Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2011), 2.

¹¹ Véase Anke Finger y Danielle Follet, eds., *The Aesthetics of the Total Artwork: On Borders and Fragments* (Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2011).

el rechazo a la separación entre arte y vida, como podemos ver en las experimentaciones futuristas, dadaístas, surrealistas, etc. En este ámbito destacan de forma especial las reflexiones teóricas de Wassily Kandinsky sobre la obra de arte total, por ejemplo, en trabajos como *Sobre la composición escénica* de 1911.¹²

Muy importante en este recorrido será la Escuela Bauhaus en arquitectura, en cuyo manifiesto de fundación en 1919 se declaraba que su objetivo era lograr *la obra de arte unificada* que, sin distinciones entre arte y artesanía, ni entre arte y vida, reunificaría a toda la sociedad. Perteneciente a esta escuela destaca el escenógrafo László Moholy-Nagy, quien proponía su propia idea de una *gesamtwerk* sobre la que reflexionó ampliamente en distintos ensayos y que sería una síntesis de todos los momentos de la vida. También siguen la estela de la *gesamtkunstwerk* las utopías expresionistas de los arquitectos Bruno Taut y Kurt Schwitters, este último con su obra *Merzbau*. Igualmente destacan el teatro total que ideó Walter Gropius junto a Erwin Piscator hacia 1926, el cual no llegaría a realizarse, y el drama con música *Die glückliche Hand* (*La mano feliz*) de Arnold Schoenberg estrenado en 1924. Ya en el contexto posterior a la Segunda Guerra Mundial, son reseñables el teatro de la crueldad de Antonin Artaud, las performances y happenings de los años cincuenta y sesenta, con composiciones como las de John Cage y Andy Warhol, o las formas de arte más actuales, que, como la realidad virtual, toman como elemento más representativo la utilización de los medios mixtos.¹³

Como podemos ver en esta breve enumeración, la idea de obra de arte total ha ido desarrollándose en una amplia variedad de vertientes al surgir tanto en teatro como en música, cine, arquitectura, etc. Ha sido, en definitiva, un elemento fundamental en la construcción del arte contemporáneo, pero no solo se ha visto reflejada en el ámbito más institucional del arte, sino que lo ha trascendido, ya que pueden establecerse conexiones con otros fenómenos culturales como la televisión, caracterizada por ser un medio mixto, o como los espectáculos de masas más cotidianos. De esta forma, muestra así una vigencia absoluta.¹⁴

¹² Véase Smith, *Total Work of Art*, 79; Simón Marchán Fiz, «La obra de arte total: Génesis de una categoría estético-artística y sus transformaciones», en *Arte Moderno: Ideas y conceptos*, coord. de María Martín de Arguila (Madrid: Fundación Mapfre, 2008), 136-156; Anke Finger y Danielle Follet, eds., *Aesthetics of the Total*.

¹³ Véase Anke Finger y Danielle Follet, eds., *Aesthetics of the Total*.

¹⁴ Francisco Calvo Serraller, «La obra de arte total, el signo de los tiempos» (conferencia, Universidad Internacional Menéndez Pelayo, 31 de julio de 1984).

Sin embargo, a pesar del gran legado que instauró la idea de obra de arte total, esta sigue permaneciendo como una noción muy compleja y difícil de abordar, lo que nos obliga a tomar distintas perspectivas para tratar de explicarla lo mejor posible. Comenzaremos entonces su estudio de la forma más lógica, rastreando su origen atendiendo únicamente a su aspecto formal, es decir, a la obra de arte total entendida como composición concreta que consiste en la creación de una única obra donde participan todas las artes.

2.2. Génesis de la obra de arte total como categoría formal

La obra de arte total es la culminación, la conclusión lógica, de un recorrido histórico-artístico que desde sus comienzos en la Antigüedad ha establecido paralelismos entre las artes hasta llegar a una teoría de las *artes hermanas*, que les presupone una unidad originaria de la cual nacerían todas ellas y sería la causa de sus notorias afinidades. Este postulado de la unidad de las artes se erigirá como el presupuesto ontológico de la obra de arte total y sería el fundamento que haría posible la síntesis suprema de todas ellas. Dicho recorrido se encuentra inserto en la forma en que se ha ido configurando la noción de arte en la cultura occidental y en cómo se han ido identificando y clasificando las distintas disciplinas y prácticas que formarían parte de él.

De esta manera, si atendemos únicamente al aspecto formal de la obra de arte total, es decir, a la obra de arte total entendida como fusión de distintas artes, veremos que fueron muchos los pasos necesarios para llegar a ella, puesto que antes hubo de instaurarse la moderna noción de arte. Sin embargo, en la práctica, pueden verse ya algunas aproximaciones anteriores en las que se produce una asociación o reunión de formas artísticas diferentes en una misma obra o, al menos, se ha realizado una composición con elementos propios de las distintas disciplinas. Estos ejemplos, si bien guardan relación por esa similitud formal, no disponen de todo el trasfondo teórico necesario que tendrá la obra de arte total cuando sea concebida en el Romanticismo.

Así, lo primero que hemos de tener en cuenta es que ni en la antigua Grecia ni en la antigua Roma se disponía de una palabra para designar lo que comúnmente entendemos por *arte*. Tanto el concepto griego *techné* como el latino *ars*, de donde proviene nuestro término *arte*, designaban toda habilidad llevada a cabo con gracia y destreza, lo que incluía una gran diversidad de prácticas entre las cuales se encontraban la escultura, la sastrería, la equitación, la elaboración de calzado, la poesía, etc. De este modo se entendía que lo contrario al arte era la naturaleza.¹

Sin embargo, lo que ya podemos encontrar habitualmente en la estética clásica es la comparación de las consideradas posteriormente disciplinas artísticas. Las semejanzas

¹ Larry Shiner, *La invención del arte: Una historia cultural* (Barcelona: Paidós, 2004), 23-24; *ibid*, 46.

entre la pintura y la poesía -teniendo en cuenta que esta última sería más parecida a nuestra noción de literatura-, ya eran tratadas por Platón y Aristóteles o, en el mundo latino, por Plutarco,² quien en el discurso «De gloria Atheniensium» afirmaba que Simónides de Ceos «llama a la pintura poesía silenciosa y a la poesía pintura parlante».³ Más célebre a este respecto es la fórmula de Horacio *ut pictura poesis*, de la que se sirve para expresar que ambas artes son similares en la forma en que pueden ser percibidas por el público; por ejemplo, en que en ambas disciplinas hay obras que siempre gustan y otras que solo gustan una vez, unas que atraen más al observarlas de cerca y otras de lejos, etc.⁴

Y es que, en la práctica, se combinaban distintas artes en la tragedia ática, considerada por los románticos paradigma de la obra de arte total, y un intelectual como el propio Platón creaba híbridos entre la filosofía y la literatura con sus diálogos. Sin embargo, este comportamiento no habría sido respaldado desde la teoría. Desde que Aristóteles instaurase la teoría de los géneros literarios en su *Poética*, así como su carácter normativo, los teóricos de la estética clásica, como el propio Horacio en su *Arte poética*, se complacerán en precisar y consolidar los límites entre las diferentes modalidades.⁵

En la Edad Media se hereda la forma que encontraron los antiguos grecorromanos para ordenar las tan variadas artes. Esta consistía en dividir las entre aquellas que requiriesen principalmente de esfuerzo físico y por ello estuvieran sujetas a pago, que serían consideradas artes *vulgares* o *serviles* (agricultura, medicina, armamentística, etc., pero también la escultura, la pintura o el teatro) y aquellas que exigían exclusivamente un esfuerzo intelectual y por ello se reservaban a la clase noble siendo consideradas *artes liberales*. Estas solían englobar las artes matemáticas; geometría, astronomía, aritmética y música -en cuanto teoría de la armonía-, y las artes verbales; dialéctica, retórica y gramática -incluida en esta última la poesía-. Posteriormente los pensadores medievales introdujeron cambios sobre esta base. Otorgaron una nueva denominación a las artes físicas, que ahora se llamarían *artes mecánicas* al parecerles los términos anteriores peyorativos, y dividieron definitivamente las artes liberales en dos clases para organizar

² Glenn W. Most, «Nietzsche, Wagner et la nostalgie de l'oeuvre d'art totale», en *L'oeuvre d'art totale*, dir. de Jean Galard y Julián Zugazagoitia (París: Musée du Louvre; Gallimard, 2003), 15.

³ Plutarco, «Sobre si los atenienses fueron más ilustres en guerra o en sabiduría», en *Obras morales y de costumbres*, trad. de M. López Salvá, vol.5 (Madrid: Gredos, 1989), 296.

⁴ David Viñas Piquer, *Historia de la crítica literaria* (Barcelona: Ariel, 2002), 95-96.

⁵ Most, «Nietzsche, Wagner», 16.

mejor su docencia: el *trivium*, que incluiría la lógica, la gramática y la retórica, y el *quadrivium*, que abarcaría la aritmética, la geometría, la astronomía y la teoría musical.⁶

A nivel práctico, esta clasificación se refleja en que arquitectos, escultores, pintores, orfebres, etc., aunque tuvieran una reputación personal, no trabajaban a nivel individual sino que lo hacían bajo la estructura de los talleres, donde los patrones concretaban el diseño, los materiales y las instrucciones para los encargos.⁷ Esta organización del trabajo dio lugar a una de las creaciones más espléndidas de la época, la catedral gótica, que se convirtió en el segundo gran referente de obra de arte total para los románticos.

Con la llegada del Renacimiento, la separación entre artes liberales y las rebautizadas como artes mecánicas siguió vigente, lo que significa que tampoco disponían de una idea del arte como la nuestra. No obstante, sin duda se produjeron los primeros avances significativos en el camino hacia el moderno sistema del arte fruto de una mayor reflexión que se ocupó, entre sus temas principales, del paralelismo entre las artes.⁸

El primer foco de atención lo ocuparon la pintura, la escultura y la arquitectura, que habían adquirido un prestigio mucho mayor del que disfrutaron durante el Medievo.⁹ Por primera vez se configura la agrupación básica de estas tres artes al compartir un mismo fundamento, el diseño o dibujo, quedando reunidas bajo el término *arti del disegno*.¹⁰ Esta nueva categoría posibilitó que se profundizase en este sistema de relación a través del debate conocido como el *parangón de las artes*, que trataba de dilucidar cuál de estas tres disciplinas artísticas ostentaba la primacía sobre las demás. El texto más conocido en la literatura del *paragone* son las notas de Leonardo da Vinci, en las que defiende la superioridad de la pintura sobre la escultura, entre otros motivos, por requerir esta del uso de la perspectiva y del sombreado, mientras que la escultura no demandaría estas capacidades del artista al ser la estatua un objeto material como cualquier otro.¹¹

⁶ Shiner, *La invención del arte*, 49-57.

⁷ *Ibíd.*, 60-61.

⁸ Paul Oskar Kristeller, «The Modern System of the Arts: A Study in the History of Aesthetics (I)», *Journal of the History of Ideas* 12, n.º4 (1951): 510, <http://www.jstor.org/stable/2707484>.

⁹ Shiner, *La invención del arte*, 69.

¹⁰ Calvo, «Obra de arte total», 23.

¹¹ Moshe Barasch, *From Winckelmann to Baudelaire*, Theories of Art, vol. 2 (Nueva York: Routledge, 2000), 168-169.

El interés renacentista por explorar las relaciones entre las artes podía entonces extenderse hacia la búsqueda de puntos en común entre las ya reunidas artes visuales y el resto de artes liberales.¹² La conexión más relevante dentro de esta tendencia sería la establecida entre las artes visuales y las verbales, pero si bien es cierto que determinados autores se ocuparon de estudiarla, el alcance de sus indagaciones fue limitado y se focalizó únicamente en la relación entre la pintura y la poesía. Esta se caracterizó por que un gran número de pintores y humanistas, conocedores de la valía de la pintura para equipararse a la creación poética, recurrieron al ya mencionado tópico de Horacio *ut pictura poesis* para defender que la pintura dejase de ser considerada un arte mecánica y alcanzase el estatus de arte liberal.¹³ Esta reivindicación se cobijó bajo la idea de que la pintura y la poesía son artes hermanas, una idea que tuvo un profundo calado ya que sus seguidores no cesaron de repetirla, como Giovanni Paolo Lomazzo, que a finales del siglo XVI reitera la metáfora para decirnos literalmente que «nacieron de un único parto».¹⁴

Como vemos, en el Renacimiento las artes visuales no llegaron a unirse con la música y la poesía para conformar una única categoría que las distinguiese con un nombre común, como acabará ocurriendo.¹⁵ Sin embargo este periodo será muy importante para la reflexión artística. Lo es porque supone la fundación de la tradición humanista del arte a partir de los tratados de los escritores de los siglos XV y XVI como Vasari, Alberti, Leonardo Da Vinci, etc. En ellos se trataban temas fundamentales como los ya mencionados del *paragone* y la definición del *disegno*, u otros como la teoría del estilo y el decoro o la elaboración de la composición y la representación del movimiento. Esta tradición servirá como punto de partida y de referencia para toda la corriente clasicista, que se instaurará en los siglos siguientes llegando a su máximo apogeo en el siglo XVIII.¹⁶

Uno de los principales acicates para la consolidación de esta corriente clasicista será la animadversión hacia las prácticas artísticas del Barroco, que se consideraron extravagantes y desmesuradas. Efectivamente, el arte barroco supone un distanciamiento de los principios clásicos que le permite gozar de una mayor libertad creativa y de un

¹² Calvo, «Obra de arte total», 23.

¹³ Shiner, *La invención del arte*, 69-70.

¹⁴ Barasch, *From Winckelmann to Baudelaire*, 149.

¹⁵ Shiner, *La invención del arte*, 69.

¹⁶ Moshe Barasch, *Teorías del arte: De Platón a Winckelmann* (Madrid: Alianza, 1991), 253.

predominio de la imaginación. Sería uno de los casos que más fácilmente podría relacionarse con el aspecto formal de la obra de arte total puesto que uno de los aspectos más característicos de este estilo es, precisamente, la integración de las artes.

Podemos verla en múltiples ejemplos de una forma constante: en una misma obra, como en las composiciones de Bernini; en interiores arquitectónicos donde se conjugan estrategias pictóricas y escultóricas con fines ilusionistas; en palacios y edificios como los contruidos para el monarca Luis XIV, donde las tres artes visuales se combinan con la jardinería, la tapicería, la ebanistería y la orfebrería para crear un espléndido conjunto como el de Versailles. También en el melodrama barroco, donde el teatro se une a la pintura, la poesía y la música como elementos básicos y, de forma especial, en los espectáculos que se organizaron a modo de fiestas barrocas con motivo de grandes celebraciones cuya naturaleza podía ser religiosa, política o social. Contando con una asistencia masiva de población, sus puestas en escena fueron fastuosas fantasías multimedia en las que se aunaban desfiles, arquitectura efímera, pintura, escultura, espectáculos teatrales, danza, pirotecnia, juegos de agua y música.¹⁷

Sin embargo, convenimos con Julián Zugazagoitia al considerar que el arte barroco no responde a la noción de la obra de arte total, de hecho, su idea de integración de las artes dista mucho de esta por faltarle el sentido trascendental que le darán los románticos. Ello se debe a que este arte responde más bien a una estética de la apariencia, ya que esos grandes despliegues de medios expresivos tenían como fin conmover los sentimientos y emociones del espectador. De este modo, al deslumbrar sus sentidos mediante fuertes estímulos sensoriales, cumplían una finalidad claramente propagandística al servicio de la difusión de los intereses del poder político y religioso.¹⁸

Donde sí encontramos un precedente significativo de lo que sería, en este caso, un interés por las correspondencias, es en el campo de las investigaciones científicas con el proyecto del *clavecin oculaire* del padre jesuita Louis Bertrand Castel, publicado en una carta de

¹⁷ Javier Portús, «La imagen barroca», en *Barroco*, 2.^a ed., coord. de Pedro Aullón de Haro (Madrid: Verbum, 2013), 339-347.

¹⁸ Julián Zugazagoitia, «Archéologie d'une notion, persistance d'une passion», en *L'oeuvre d'art totale*, dir. de Jean Galard y Julián Zugazagoitia (París: Musée du Louvre; Gallimard, 2003), 68.

1725 en el *Mercur de France* (Mercurio de Francia).¹⁹ Este matemático y físico parte de las observaciones sobre las analogías entre el fenómeno de la luz y del sonido que ya había realizado otro padre jesuita, Athanasius Kircher, para defender que existe una correspondencia entre los colores y los sonidos al estar ambos producidos por vibraciones.²⁰ Según este principio, Castel construyó varios prototipos de su clavicémbalo, el cual consistía en un clavicordio corriente al que se le había añadido una estructura que fijaba un cristalito de color encima de cada una de las teclas, para que al pulsarlas se iluminase, según la nota, el color correspondiente. Sería un nuevo arte, una *música para los ojos*.²¹ No obstante, habría sido Kircher quien ya hubiera anticipado en su suma de musicología *Musurgia Universalis* de 1650, que de ser correctas sus hipótesis, tendría que haber consecuentemente una correspondencia entre las formas artísticas del sonido y las del color.²²

Con todo, la consideración y clasificación de las artes tampoco había avanzado significativamente en este tiempo; si bien a finales del siglo XVII se realizaron nuevas agrupaciones de las disciplinas artísticas, estas fueron transitorias y nunca gozaron de una vigencia generalizada. Prueba de ello es que, en el imaginario común, la música permanecía unida a las matemáticas y a la astronomía, aunque poco más tarde comenzaría a sobreponerse su mayor cercanía a la retórica. La poesía seguía constando dentro de las divisiones de esta última y, por su parte, la pintura, la escultura y la arquitectura disfrutaban de su estatus de artes liberales.²³

Es por ello que en este punto debemos tratar de asimilar la reflexión de la que nos quiere hacer conscientes Larry Shiner en su obra *La invención del arte*, que consiste en darnos cuenta de que, hasta este momento, se contaba con un sistema antiguo, vigente durante dos mil años, en el que no se habían concebido muchos presupuestos que hoy damos por sentado. Como explica el autor, el concepto de *arte*, con todas sus implicaciones, no existía como tal, puesto que las disciplinas artísticas que después conformarán su núcleo

¹⁹ Marcella Lista, «Des correspondances au Mickey Mouse Effect», en *L'oeuvre d'art totale*, dir. de Jean Galard y Julián Zugazagoitia (París: Musée du Louvre; Gallimard, 2003), 111.

²⁰ Maarten Franssen, «The Ocular Harpsichord of Louis-Bertrand Castel: The Science and Aesthetics of an Eighteenth-Century *Cause Célèbre*», *Tractrix* 3, (1991): 19, <http://www.gewina.nl/journals/tractrix/franssen91.pdf>.

²¹ Lista, «Correspondances au Mickey Mouse», 111.

²² Franssen, «The Ocular Harpsichord», 19.

²³ Shiner, *La invención del arte*, 112.

formaban parte de un conglomerado que las asimilaba a las ciencias y a la artesanía. Los practicantes de estas áreas, tan diferentes a nuestros ojos, eran denominados *artistas* o *artesanos* sin distinción, ya fueran pintores, zapateros o discípulos de artes liberales como la astronomía. A todos se les consideraba por igual puesto que desarrollaban su labor bajo una *techné* que les proveía de las reglas que debían obedecer para producir un resultado generalmente útil. Eran considerados *hacedores*, no creadores, y sus productos, aunque fueran obras plásticas o piezas musicales, eran tenidos por objetos al servicio de un propósito concreto. Según Shiner, bajo esta perspectiva podríamos entender, sin sorprendernos, que Leonardo da Vinci en su tiempo no fuera más que uno de los tres responsables de realizar el encargo de la *Virgen de las rocas*. No tendría más relevancia que el ebanista asignado para ejecutar la elaborada decoración que enmarcaba el cuadro, un trabajo por el que fue mucho mejor retribuido que sus compañeros, quienes entablaron un pleito por este motivo.²⁴

Cuando en el siglo XVIII el arte vaya adquiriendo su propia identidad, lo hará definiéndose frente a lo que *no es*, y ello supondrá, entonces sí, una separación radical entre *arte* y *artesanía*, que se convertirán en categorías opuestas, así como las de *artista* y *artesano*. La artesanía conservará el carácter instrumental como actividades en las que el *hacedor* demuestra su pericia al emplear las reglas que le permiten producir un objeto útil, como en la fabricación de zapatos o en el bordado. Mientras, el *artista* acabará siendo quien, empleando su originalidad, es creador de obras de *arte*, objetos que tienen valor por sí mismos y que por ello serán motivo de un disfrute elevado, el placer estético, fruto de una contemplación desinteresada.²⁵

Como continúa explicando Shiner, la novedad de este planteamiento será tal que, por ejemplo, la conducta *estética* correspondiente hacia el arte, basada en una actitud de respeto y contemplación, tendrá que ser inculcada. Y es que en general los eventos artísticos casi facilitaban más el intercambio social que la recepción de las obras; en los salones de concierto los asistentes apenas ponían interés, algo de lo que se quejaría W.A. Mozart en una carta del 1 de mayo de 1778 en la que declaraba que los presentes «no dejaron de dibujar ni un instante, sino que continuaron sin pausa, y por lo tanto tuve que

²⁴ *Ibíd.*, 21-67.

²⁵ *Ibíd.*, 24.

tocar para las sillas, la mesa y las paredes».²⁶ En los teatros, la clase alta se situaba en asientos sobre el propio escenario, lo que no les disuadía de conversar entre sí, y los directores de orquesta tenían que esforzarse por poder concentrarse frente al ruido generalizado de un público que no tenía por qué permanecer en su sitio.²⁷ Esta situación se irá corrigiendo conforme se vayan introduciendo distintos cambios que responderán a los nuevos criterios sobre el arte. Una concepción nueva que, al resolver mucho mejor las problemáticas ya planteadas en siglos pasados, desbancará al antiguo sistema artístico de una forma tan convincente que hoy en día somos incapaces de concebir el mundo del arte de otra manera.²⁸

Pues bien, el cambio de paradigma llegó con el comienzo del denominado Siglo de las Luces y su afán por replantear, bajo una nueva luz, la de la razón, no solo el conocimiento ya adquirido sino la propia clasificación de ese conocimiento. En el caso de las artes, esta reorganización tuvo como punto de partida el gran interés que aficionados e intelectuales de todo tipo mostraron hacia las artes visuales, la música y la poesía, cuya afinidad fue el tema de constantes conversaciones e intercambios que sirvieron de inspiración para numerosos tratados y ensayos durante la primera mitad de siglo.²⁹ En todos ellos se manifestaba una tendencia general que consideraba a las artes como algo distinto de las ciencias, la artesanía y las humanidades, principalmente por parte del público *amateur*, que percibía en ellas un tipo de placer similar, de modo que las tomaron como una categoría propia.³⁰ Dentro de esta categoría solían figurar la pintura, la escultura, la arquitectura, la poesía y la música, a las que en ocasiones se añadían la retórica, la danza o la jardinería. Fueron recibiendo diferentes denominaciones como artes *elegantes*, *agradables*, *nobles*... hasta que un término acabó consolidándose frente a los demás: *beaux-arts*.³¹

Sin embargo, estos planteamientos comunes carecían de unidad conceptual y de un enfoque homogéneo, algo que queda reflejado en los primeros tratados que se ocupan del tema. Así, en *Reflexiones críticas sobre la poesía y sobre la pintura* de 1719, Abbé Dubos

²⁶ W. A. Mozart, *Cartas*, ed. de Jesús Dini, 2.ª ed (Barcelona: Muchnik, 1997), 87.

²⁷ Shiner, *La invención del arte*, 187-188.

²⁸ *Ibíd.*, 120.

²⁹ Paul Oskar Kristeller, «The Modern System of the Arts: A Study in the History of Aesthetics (II)», *Journal of the History of Ideas* 13, n.º1 (1952): 17, <http://www.jstor.org/stable/2707724>.

³⁰ *Ibíd.*, 44.

³¹ Shiner, *La invención del arte*, 125.

diferenciaba las artes, basadas en el genio o talento, de las ciencias, fundamentadas en la acumulación de conocimiento, y normalizó la inclusión de la poesía en la nueva categoría de las artes, pero sin ofrecer una lista exacta de cuáles conformarían ese grupo. Voltaire en *Temple du Gôut* (Templo del gusto) de 1733, tampoco ofrece una clasificación adecuada y Père André, a pesar de organizar incluso las bellas artes en dos categorías, sigue relacionándolas con la belleza moral en su *Essai sur le beau* (Ensayo sobre la belleza) de 1741.³²

Quien logró formular el moderno sistema de las bellas artes, recogiendo la tendencia general, fue Charles Batteux en *Las bellas artes reducidas a un único principio* de 1746, la primera obra en la que se establece claramente el nombre y el concepto de *bellas artes*. Batteux las enumera en una lista en la que se incluían la pintura, la escultura, la música, la poesía y la danza. Añadiría dos más que guardarían relación: la arquitectura, que con el tiempo se reuniría definitivamente con el primer grupo de cinco, y la elocuencia, que acabaría desapareciendo de la agrupación inicial.³³ De esta forma, la aportación de este autor consistía, en primer lugar, en la pura identificación de las bellas artes como tales y, en segundo lugar, en otorgarles un *mismo principio* que permitiese justificar la unión de dichas bellas artes como una categoría diferenciada del resto de artes liberales, así como de la artesanía y de las ciencias. Ello significa que lo más relevante fue el hecho de proporcionar un principio común, y no tanto qué principio concreto fuera, ya que el elegido por Batteux no convenció a muchos autores que plantearon serias críticas como M. Mendelssohn, D. Diderot, G. E. Lessing o a J. A. Schlegel.³⁴

Y es que, aceptando primero el criterio del placer producido por las *beaux-arts* en oposición a la utilidad producida por las demás, Batteux afirma que el elemento unificador de las artes, lo que es común a todas ellas, es la imitación de la naturaleza. A primera vista, puede parecer que no aporta nada nuevo porque en la Antigüedad ya se había establecido el criterio de la *mimesis* como característico de las artes³⁵ y este no dejaba fuera a prácticas como la cerámica o el bordado, que también cumplían con el imperativo de la imitación de la naturaleza. Sin embargo, este nuevo principio limitaría la

³² Kristeller, «The Modern System», 18-22.

³³ *Ibíd.*, 20-21.

³⁴ Shiner, *La invención del arte*, 127-132.

³⁵ Wladislaw Tatarkiewicz, *Historia de seis ideas: Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*, 6.^a ed. (Madrid: Tecnos, 1997), 50.

naturaleza a la naturaleza *bella* (*belle nature*), que únicamente las *bellas* artes serían capaces de imitar.³⁶

El sistema propuesto por Batteux sería aceptado a nivel global. Tanto la categoría de las *beaux-arts* como el propio término, traducido del francés al resto de lenguas como ‘bellas artes’ o ‘artes educadas’, se difundieron por toda Europa entre 1750 y 1780.³⁷ En gran parte fue gracias a la labor de la *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers* (Enciclopedia o diccionario razonado de las ciencias, las artes y los oficios), que perfeccionó y facilitó la instauración del sistema de las bellas artes. Este sistema, al aportar la claridad conceptual necesaria, ayudó además a que a mediados de siglo se fundase la estética en su vertiente de teoría general de las artes y de esta forma, ambos son considerados como el primer y segundo pilar de la moderna noción del arte.³⁸

Pero si bien se había logrado establecer la identificación de las bellas artes con el sistema propuesto por el pensador francés, estas en cambio no habían sido aún diferenciadas entre sí. Es más, en el propio tratado de 1746 se perpetúa una problemática que impedía que cada una de las bellas artes pudiera revelar su carácter propio e individual. Y es que Charles Batteux entendía la *imitación de la naturaleza bella* en su puro sentido realista, es decir, que imitar es *copiar un modelo*.

Efectivamente, el definir el arte como una imitación de un mismo objeto externo hacía irrelevante la existencia de las inevitables diferencias formales entre las distintas artes, que son fruto del lenguaje expresivo propio de cada una. La peor consecuencia que pudo tener este planteamiento es que este principio unificador se convirtió al mismo tiempo en obligación, de modo que se impuso el modelo de las artes plásticas sobre las demás por su facilidad para imitar objetos externos mediante la representación de cuerpos en el espacio. Quedaron así subyugadas aquellas artes que expresan el discurrir de lo sucesivo: la música, la poesía y la danza.³⁹

La más sufriendo fue la poesía, que tuvo que imitar directamente a la pintura, al recuperarse, de una forma exagerada, el tópico humanista *ut pictura poesis*. Un tópico cuyo sentido

³⁶ Shiner, *La invención del arte*, 127.

³⁷ *Ibíd.*, 125-131.

³⁸ Kristeller, «The Modern System», 21-23.

³⁹ Calvo, «Obra de arte total», 23-24.

original ya había sido alterado durante el manierismo y el Barroco cuando se transcribió como *la poesía tiene que ser como la pintura*, quedando esta completamente subordinada. Y es que, aunque Horacio nunca mencionó el objeto a representar ni la forma en que hacerlo, se dedujo que ambas artes se volvían idénticas precisamente por su modo de representar la realidad. Con Batteaux, esta máxima, que ya se había convertido en un credo de la tradición humanística, quedó completamente sistematizada.⁴⁰

Será en la obra *Laocoonte o sobre los límites de la poesía y la pintura* de 1766 donde G.E. Lessing se proponga demostrar la diferenciación de las artes. Para hacerlo, toma como ejemplo un motivo conocido por todos que haya sido representado por dos artes distintas. Elegirá la escena de la lucha a muerte de Laocoonte, representada tanto de forma plástica en el conjunto escultórico *Laocoonte y sus hijos*, de periodo helenístico, como de forma poética en la descripción que Virgilio hace de ella en su epopeya la *Eneida*. Al comparar ambas obras observa que la capacidad de expresión de cada arte es distinta, pues se encuentra limitada por su naturaleza material: la pintura, por su carácter espacial, puede representar objetos corpóreos de un modo inmediato, pero no puede representar más que un único momento de una acción concreta, y, además, tiene que escogerlo con mucho acierto para que pueda intuirse qué ha ocurrido justo antes y qué ocurrirá inmediatamente después. La poesía, de carácter temporal, no puede imitar cuerpos de forma simultánea, pues su medio es el lenguaje, que es sucesivo, y para intentarlo se ve obligada a usar una descripción pormenorizada. Sin embargo, su naturaleza hace que sea perfecta para imitar acciones.⁴¹

Lessing establece así una nueva distinción formal entre *artes del espacio* y *artes del tiempo* según su modo de imitación y les asigna el objeto de *mimesis* que realmente les sería propio: los cuerpos a las primeras y las acciones a las últimas. Con esto consigue replantear el principio de imitación propuesto por Batteux, pero sobre todo logra romper la relación clásica que se había establecido entre pintura y poesía al demostrar que serían distintas entre sí.⁴²

⁴⁰ Viñas, *Historia de la crítica*, 96.

⁴¹ *Ibíd.*, 234-238.

⁴² *Ibíd.*

Sin embargo, a pesar de que Lessing se había marcado como objetivo mostrar la diferenciación de las artes, va a ser criticado por haberse centrado únicamente en la comparación de la pintura y la poesía, sin tomar en consideración el conjunto de las bellas artes y, sobre todo, sin prestar la debida atención a la música en sus reflexiones.⁴³

Uno de los autores que plantearon esas críticas, que quizá no fueran completamente acertadas al haber podido quedar el *Laocoonte* inacabado,⁴⁴ fue J.G. Herder con una obra temprana de 1769, *Kritische Wälder* (Selva crítica). En ella reprocha al reputado escritor que, habiéndose interesado en particular por la poesía, no habría logrado conocer su esencia puesto que no la diferencia de todas las demás artes, sino que únicamente la compara con la pintura mostrando solo lo que la poesía *no es*.⁴⁵ No obstante, a diferencia de los demás, Herder usará su crítica a Lessing como punto de partida para continuar la labor iniciada por este. Lo hará más tarde, en 1778, con el tratado conocido como *Escultura: algunas observaciones sobre la forma y la figura a partir del sueño plástico de Pigmalion*, donde se propone establecer las diferencias entre la pintura y la escultura precisamente para resolver otro problema heredado de su antecesor, quien fue acusado también de haber tratado de forma totalmente indistinta a ambas artes.⁴⁶

Herder logra establecer esa diferenciación tomando una perspectiva nueva, la de la experiencia sensorial, preguntándose con qué sentido percibe el receptor las obras de cada disciplina y así concluye que la pintura, al tratarse de un arte bidimensional, apela a la vista, mientras que la escultura, de naturaleza tridimensional, apela al tacto. Las consecuencias de este nuevo planteamiento serían profundas, puesto que para Herder la vista nos hace percibir un mundo desmaterializado, de modo que la pintura nos ofrecería una realidad incompleta. Por el contrario, a través del tacto lo que obtenemos es la plenitud de la realidad material, lo que permitiría a una escultura capturar completamente la realidad del objeto que representa. Por estos motivos, la pintura y la escultura no podrían ser confundidas en ningún caso.⁴⁷

⁴³ Kristeller, «The Modern System», 36.

⁴⁴ Irving Babbitt, *The New Laokoon: An Essay on the Confusion of the Arts* (Boston: Houghton Mifflin Company, 1910), 53.

⁴⁵ Kristeller, «The Modern System», 41.

⁴⁶ Barasch, *From Winckelmann to Baudelaire*, 165-171.

⁴⁷ *Ibíd.*

Esta labor de caracterizar y delimitar las fronteras de cada disciplina artística, desempeñada de forma destacada por Lessing y por Herder, será muy importante, aunque no sin complicaciones, para alcanzar la última etapa de este camino sobre la correlación de las artes: la obra de arte total, que nace, como hemos apuntado en la presentación, de la cosmovisión romántica.

Efectivamente, el Romanticismo será el suelo fértil donde desemboquen y florezcan todos los esfuerzos anteriores por encontrar analogías y vínculos entre las artes. Conocedores de los paralelismos establecidos históricamente, los románticos reconocen también la asombrosa afinidad de todas las disciplinas artísticas, de modo que las referencias a su parentesco serán constantes.⁴⁸ Así, Friedrich Schlegel, quien defendía que había que tener «sensibilidad para comprender las afinidades que existen entre todas las artes y ciencias»,⁴⁹ consideraba que «la arquitectura es una escultura musical»,⁵⁰ mientras que en los *Fragmentos* del *Athenäum* declarará:

A menudo en las obras de los mayores poetas respira el espíritu de otro arte. ¿No debería suceder lo mismo con los pintores? ¿No pinta Miguel Ángel, en cierto sentido, como un escultor, Rafael como un arquitecto, y Correggio como un músico? Y no por eso son menos pintores que Tiziano, que era pintor a secas.⁵¹

En otro de los *Fragmentos* del *Athenäum*, en este caso atribuido a su hermano August Wilhelm Schlegel, se declara que «la poesía es música para el oído interior y pintura para el ojo interior; pero se trata de una música atenuada y de una pintura difuminada»,⁵² una línea de reflexión que será continuada por Novalis, quien manifestará que:

La poesía no habría de ser sino *pintura* y *música* interiores, etc.
Obviamente, modificada por la naturaleza del *ánimo*. Con la poesía –

⁴⁸ Marchán, «Obra de arte total», 141.

⁴⁹ Friedrich Schlegel, «Fragmentos del “Athenaeum” (1798)», en *Fragmentos: Seguido de Sobre la incomprendibilidad*, trad. de Pere Pajeroles (Barcelona: Marbot, 2009), 187-188.

⁵⁰ »Architektur ist eine musikalische Plastik«. Friedrich Schlegel, «Fragmente zur Poesie und Literatur II und Ideen zu Gedichten», en *Kritische Schriften und Fragmente: Studienausgabe in sechs Bänden*, vol.5, (1794-1818), ed. de Ernst Behler y Hans Eichner (Paderborn: F. Schöningh, 1988), 259, traducción propia.

⁵¹ Friedrich Schlegel, «Fragmentos del “Athenaeum” (1798)», 160.

⁵² *Ibíd.*, 96.

que, por así decirlo, únicamente es el instrumento mecánico para ello—se buscan *estados de ánimo* interiores y sacar a la luz pinturas y *visiones*—quizá también danzas *espirituales* etc.⁵³

Los autores románticos se dan cuenta, por tanto, de que hay unas trasposiciones, de que las artes comulgan misteriosamente entre sí, pero a diferencia que en el pasado esta evaluación les lleva a pensar que hay un *continuum* de las formas artísticas, que hay unos trasvases internos entre las artes.⁵⁴ Y es que la situación ha cambiado, el punto de partida es distinto, ahora ya están asentados los dos pilares de la nueva concepción artística, ya circulan las nociones y las asociaciones de ideas necesarias para que, al reflexionar sobre el porqué de este fenómeno, los románticos lleguen, más que a una conclusión, a una intuición: las artes esconden una unidad originaria, o como bien interpreta Glenn W. Most, «todas las formas de actividades artísticas constituyen las variantes de un mismo impulso creador fundamental», que es lo común a todas ellas. Lo que las separa sería puramente superficial en razón de las diferencias expresivas y de las «técnicas empleadas».⁵⁵

De esta forma, para los románticos, lo que tienen en común las artes no es el objeto representado sino ese impulso común, el momento original del impulso estético, que es idéntico en todas ellas y que sería algo que, de hecho, no tiene representación pero que, en cambio, subyace en cada obra de arte. Podemos ver así lo distinto que resulta este planteamiento del propuesto de forma icónica por Charles Batteux y cómo se ha completado un cambio de dirección que sitúa la atención, no ya en lo externo al arte, sino en la actividad originaria de las disciplinas artísticas; en la creación.⁵⁶

Las artes mostrarían entonces una indiferencia absoluta, se revelarían como *artes hermanas*, una imagen que había sido un lugar común desde el Renacimiento pero que nunca antes había cobrado este significado final. Todas las artes serían la misma entidad creativa.

⁵³ Novalis, «Fragmentos y estudios II (1800)», en *Fragmentos para una teoría romántica del arte*, ant. y ed. de Javier Arnaldo (Madrid: Tecnos, 1994), 115.

⁵⁴ Marchán, «Obra de arte total», 141.

⁵⁵ Most, «Nietzsche, Wagner», 13, traducción propia.

⁵⁶ Javier Arnaldo, *Estilo y naturaleza: La obra de arte en el Romanticismo alemán* (Madrid: Visor, 1990), 123.

Esa unidad originaria, esa pulsión que permite a los románticos postular la unidad de las artes, esa misma entidad creativa, es el Arte con mayúsculas. Y es que cuando los autores románticos se preguntan qué tienen en común la pintura y la poesía, la música y la arquitectura, etc., no solo lo plantean en un plano formal, sino que lo hacen en un plano abstracto, metafísico, y es así como concebirán el Arte como una fuerza trascendente, como un dominio espiritual autónomo. Supieron recoger los avances de toda una tendencia previa contraria a la doctrina de la imitación, que proporcionó nuevas nociones sobre la imaginación, el genio, la originalidad, etc. y entre cuyos principales artífices encontramos a Kant y a los autores del prerromanticismo alemán como F. Schiller, K. P. Moritz, J.G. Herder y J.W. Goethe. Así es como los románticos podrán hablar, entre la última década del siglo XVIII y principios del XIX, de una forma plena sobre el Arte en términos absolutos, como una entidad propia. En su tiempo, la palabra *arte* designará de forma definitiva una potencia cosmogónica, un reino metafísico privilegiado al que se le llegará a otorgar incluso un carácter sagrado.⁵⁷

Este concepto de Arte, que se establecería firmemente entre 1800 y 1830 y que se ha mantenido hasta nuestros días, constituyó la fase final de consolidación de la moderna noción de arte. Esta se había iniciado a principios del siglo XVIII y había tenido como su primer gran hito la creación de la categoría de las *bellas artes*, unas bellas artes que, tras quedar sólidamente fijadas durante el siglo XIX, acabarán perdiendo su adjetivo *bellas*, debido al desuso, para acabar siendo reconocidas simplemente como *artes*.⁵⁸

Podemos ahora darnos cuenta de todo lo que ha sido necesario para llegar a la concepción de la obra de arte total, pues es solo una vez establecida la noción metafísica del arte cuando puede producirse este movimiento final de todo el recorrido acerca del parentesco entre las artes.

En la presentación, habíamos definido la obra de arte total como la conjunción de las artes, pero no era una simple conjunción, sino que era una conjunción en síntesis, en síntesis suprema, lo que significa que las artes se encuentran perfectamente fusionadas. Si es posible componer todas las artes en una única obra sin que queden yuxtapuestas, como en otras ocasiones, es porque se fusionan en razón de sus íntimos nexos de unión, del

⁵⁷ Shiner, *La invención del arte*, 265-266.

⁵⁸ *Ibíd.*, 119.

continuum que conforman al reestablecerse la unidad originaria de la que todas proceden. La unidad de las artes es así el presupuesto ontológico de la obra de arte total.

No obstante, también ha tenido que producirse, por supuesto, la identificación de las artes y, principalmente, la diferenciación de la naturaleza de cada una. En primer lugar, porque se necesita todo su poder expresivo, y para ello hay que saber cuál es y dónde están sus limitaciones. Hay que contar con la personalidad de cada una, ni mucho menos se trata de rebajar todas las artes para poder uniformarlas fácilmente sino todo lo contrario; es necesario extraer lo más personal, lo más característico de cada una, y atesorarlo como lo más valioso.⁵⁹ En segundo lugar, porque solo teniendo claro qué le es propio a cada arte se puede establecer una buena y correcta analogía y, por ende, una buena y correcta conexión que origine que no queden yuxtapuestas sino unidas en síntesis verdadera. Solo sabiendo qué diferencia y qué une a las artes se puede conseguir la obra de arte total. Y esto es justamente lo que conocen los románticos, gracias a que recogieron con acierto tanto las analogías artísticas de siglos pasados como la labor de definición de cada arte particular que desempeñaron, como hemos visto, autores como G. E. Lessing y J.G. Herder.

Cada una de esas artes, consideradas irreductibles, representaría para los románticos, como bien define Etienne Souriau, «el aspecto degradado de un lenguaje original que englobara a todos» los lenguajes artísticos. El fin de la obra de arte total sería precisamente, sintetizar las artes para «encontrar ese lenguaje primordial».⁶⁰ Lo que tendremos que ir preguntándonos es por qué o, más bien, para qué querían o necesitaban los románticos encontrar el lenguaje original del Arte, una cuestión a la que trataremos de dar respuesta en los siguientes capítulos.

⁵⁹ Barasch, *From Winckelmann to Baudelaire*, 172.

⁶⁰ Étienne Souriau, *Diccionario Akal de estética* (Madrid: Akal, 2010), 1031.

2.3. Consideraciones previas

Antes de continuar, es conveniente realizar una serie de puntualizaciones para aclarar una cuestión importante. Hasta ahora, durante todo el capítulo previo, hemos estado hablando desde la perspectiva del Romanticismo alemán en general como una cosmovisión conjunta. Esta incluiría, tanto las concepciones de los autores del Romanticismo temprano, a quienes atribuíamos el origen de la obra de arte total en la última década del siglo XVIII, como las de Richard Wagner, quien propiamente perteneció a un Romanticismo tardío, teniendo en cuenta sobre todo que *La obra de arte del futuro*, que es la primera obra dedicada por completo a la noción de la *gesamtkunstwerk*, fue realizada en 1849. Sin embargo, a partir de este momento será necesario distinguir entre estas dos fases de configuración de la idea de la obra de arte total si queremos obtener una teoría completa y rigurosa acerca de esta categoría estética.

De esta manera comenzaremos por recalcar que en los estudios ya antiguos, así como en el imaginario común, se suele atribuir la obra de arte total exclusivamente a Richard Wagner.¹ Esta creencia se apoya fundamentalmente en las afirmaciones que realizó Theodor W. Adorno en *Ensayo sobre Wagner*, donde aseguraba que su noción de *gesamtkunstwerk* «es sin embargo ajena a las concepciones, cincuenta años más antiguas, propiamente hablando románticas».² Esta postura resulta comprensible si consideramos que fue Wagner quien realmente conformó la teoría de la obra de arte total, quien popularizó el término *gesamtkunstwerk* y quien además llevó su proyecto a la práctica con el ciclo *El anillo del Nibelungo* para su representación en el Festspielhaus de Bayreuth. Todos estos son motivos suficientes por los que Wagner es, sin duda alguna, merecedor de ser considerado el padre de esta categoría artística.

No obstante, el compositor en absoluto creó su teoría *ex nihilo*, sino que hereda las concepciones globales y estéticas del primer Romanticismo alemán, al que la mayor parte de las fuentes que estudian esta cuestión atribuyen sus orígenes. De esta forma, las raíces de la obra de arte total se encontrarían en el pensamiento del también conocido como *Frühromantik*, que se conformó principalmente en torno al llamado Círculo de Jena. A

¹ Most, «Nietzsche, Wagner», 12.

² T.W. Adorno, *Monografías musicales: Ensayo sobre Wagner; Mahler, una fisionomía musical; Berg, el maestro de la transición mínima* (Madrid: Akal, 2008), 92.

este grupo, que desarrolló su labor artística e intelectual entre los años 1796 y 1800 en la citada ciudad alemana, pertenecían una serie de autores que se reunían en la residencia de uno de sus protagonistas, el profesor de literatura August Wilhelm Schlegel. Entre ellos encontramos a su hermano, el escritor Friedrich Schlegel; al teólogo Friedrich Schleiermacher; al novelista Ludwig Tieck, quien recupera además el trabajo de W.H. Wackenroder; al naturalista Steffell; al filósofo F.W.J. Schelling y al literato Friedrich von Hardenberg, más conocido bajo el pseudónimo de Novalis.³

Fruto de su estrecha relación nació la revista *Athenäum*, fundada por los hermanos Schlegel en 1798, donde a menudo los integrantes del círculo trabajaban de forma colaborativa. Es así como este colectivo acabará configurando el núcleo teórico de todo el movimiento romántico en sus distintas dimensiones artística, histórica, filosófica y cultural, de tal modo que, a pesar de disolverse hacia el año 1800, su influencia seguirá vigente en otros autores que continuarán su labor.

De esta forma, en la primera década de siglo, encontramos en el ámbito literario otros núcleos importantes en Berlín, en Dresde y en Heidelberg, donde destaca el papel de Achim von Arnim, Clemens Brentano y Joseph Görres. No obstante, el papel más destacado de una de estas ciudades, Dresde, será el de cuna del Romanticismo pictórico con la llegada, en 1798 y 1801, de sus principales figuras: Caspar David Friedrich y Philipp Otto Runge. Estos dos autores, al ser frecuentados por los románticos de Jena, mantendrán vivo el espíritu del primer Romanticismo alemán incluso hasta la década de 1840 a través del trabajo del propio Friedrich, pero también del de K.F. Schinkel y C.G. Carus, residente en la ciudad desde 1814.⁴

Estudiar el pensamiento de este primer Romanticismo alemán es imprescindible para conocer todo el trasfondo de la teoría de la obra de arte total, algo que la sola lectura de los trabajos de Wagner no satisface. Ello se debe a que ni nos proporciona la cosmovisión de partida, ni el compositor habría tenido la necesidad de desarrollar por completo muchos de sus elementos al encontrarse estos suficientemente explicados en sus predecesores, aunque no haga una referencia explícita a ellos. De hecho, se conoce cuáles

³ Javier Hernández-Pacheco, *La conciencia romántica: Con una antología de textos* (Madrid: Tecnos, 1995), 19-21.

⁴ Arnaldo, *Estilo y naturaleza*, 11-13.

fueron algunos de los libros de que dispuso el compositor en su biblioteca personal durante los años de gestación de su idea de la *gesamtkunstwerk*: las *Lecciones sobre la filosofía de la historia universal* de G.W.F. Hegel, que leyó durante el invierno de 1848 a 1849; la obra completa de F. Schiller, a quien él mismo señala como su gran referente; la obra completa de Lessing, a quien cita en *Ópera y drama*; una edición de veinte volúmenes que recogía la obra de Ludwig Tieck; un volumen con escritos seleccionados de Herder, etc.⁵

Sin embargo, son muy pocas las fuentes que, señalando el origen de la obra de arte total en este periodo concreto, expliquen en profundidad cómo se produjo su aparición. Ello puede deberse a que, mientras la teoría de la obra de arte total es fácilmente reconocible en Wagner, ya que está recogida en los dos ensayos principales que le dedicó, no ocurre así con los primeros románticos, principalmente, porque estos autores no llegaron a nombrar en ningún momento el término *obra de arte total* o *gesamtkunstwerk*, es decir; no llegaron a recoger su proyecto artístico bajo este nombre. Del mismo modo, tampoco le dedicaron un tratado icónico al modo wagneriano en el que expusieran de forma clara su ideal de síntesis de las artes. Todo ello provoca que sea necesaria una investigación mucho más exhaustiva, y no exenta de dificultades, debido a la propia naturaleza de estos autores como grupo, en el que predomina cierto oscurantismo y en el que cada individuo presenta sus propias particularidades.

Y es que los primeros románticos no se expresaban de forma sistemática, sino que lo hicieron de manera fragmentaria y con un lenguaje críptico, algo que precisamente reflejaba en la práctica su creencia en la incapacidad de la razón para atrapar el mundo bajo disposiciones conceptuales.⁶ A pesar de ello, elaboraron toda una teoría filosófica y estética que permite concluir, una vez realizada la mencionada investigación, que efectivamente desarrollaron una teoría germinal de la obra de arte total.

Ciertamente, la idea de obra de arte total queda planteada en gran medida en el primer Romanticismo alemán, aunque no llegase a ser nombrada, representando un estadio inmediatamente previo a su florecimiento, lo que supone que Wagner partía de una base

⁵ Jean-Jacques Nattiez, *Wagner Androgyne: A Study in Interpretation* (Princeton, NJ: Princeton University Press, 1993), 121-122.

⁶ Miguel Angel Martínez Montalbán, *El camino romántico a la objetividad estética: La filosofía del joven F. Schlegel como programa del primer Romanticismo alemán* (s.l.: Universidad de Murcia, 1992), 115.

previa muy elaborada sobre la que introdujo pocas variaciones, aunque significativas. Sin embargo, en este terreno de los matices, resulta muy interesante reflexionar sobre lo siguiente: cuando se conoce en primer lugar la teoría wagneriana y se vuelve sobre las teorías románticas, se comprueba la obviedad de la existencia previa de muchos planteamientos. Por el contrario, no ocurre exactamente lo mismo en el caso inverso, en que comenzásemos por conocer dichas teorías románticas, pero sin llegar a saber de los planteamientos wagnerianos, imaginando que este no hubiese escrito sus dos ensayos principales de Zúrich. En tal caso, es interesante darse cuenta de que la proclamación de la obra de arte total no hubiera sido tan clara, sino que habría quedado en un estado de indefinición. Es por ello que consideramos que es Wagner quien ofrece un discurso bien estructurado en el que desembocan los planteamientos anteriores, actuando así como catalizador.

De esta forma, en los dos capítulos siguientes conoceremos aquellos planteamientos genuinos del Romanticismo temprano en los que se basó Wagner. Estos se refieren, por una parte, a todo el aparato teórico que rodea a la noción de la obra de arte total, que incluye aspectos como el diagnóstico del mundo moderno como un mundo degradado, el postular el papel del arte como solución a ese mal, el anhelo de una sociedad y un arte orgánicos con la antigua Grecia como modelo, la intención de unir arte y vida, etc.

Por otra parte, nos dedicaremos a conocer, concretamente en el siguiente capítulo, el planteamiento original del primer Romanticismo alemán sobre la obra de arte total en su aspecto puramente formal, es decir, cómo surge como composición concreta, como la idea de crear una sola obra en que todas las artes se uniesen en síntesis. Este aspecto, mucho más difícil de rastrear, tendrá su punto de partida en el principio romántico de *fusión de los géneros artísticos*.

2.4. La teoría germinal de la obra de arte total como categoría formal en el Romanticismo temprano

2.4.1. La confrontación de la poética romántica con la poética clasicista

Cuando los primeros románticos alemanes comenzaban su andadura intelectual y artística hacia 1796, el arte, tanto en el ámbito teórico como en el práctico, se encontraba bajo los cánones del Neoclasicismo europeo del siglo XVIII, que dominaría también durante parte del siglo XIX. Conocían por tanto muy bien los principios que regían la concepción clasicista del arte. Esta concepción, al tratar de imponerse de una forma ciertamente restrictiva en este último periodo,¹ sirvió de acicate para el surgimiento de una nueva sensibilidad que tomó como punto de partida aquellas nociones prerrománticas que ya habían mostrado un punto de disidencia con el modelo establecido.

Dentro de los parámetros de la cultura ilustrada, el Neoclasicismo suponía justamente la aplicación de los principios de la razón al ejercicio artístico. Según los eruditos de esta corriente, esos principios habrían tomado forma en las reglas del arte clásico, ya que consideraban que las dictaba el sentido común y que por ello habían de ser cumplidas rigurosamente.² Sin embargo, estas reglas no se encuentran formuladas en la Antigüedad sino en el tratamiento que del arte clásico se hace en el Renacimiento italiano. Y es que el Neoclasicismo supone la continuidad de una corriente clasicista más longeva, que comienza en la Italia del Renacimiento, toma relevo en la Francia del siglo XVII con el conocido como clasicismo francés y desde allí se expande hacia toda Europa en el siglo XVIII.³

Los inicios de esta tradición clasicista se hallan, por tanto, en la labor de los críticos renacentistas, quienes otorgaron una autoridad suprema a dos tratados: el *Arte poética* de Horacio y la *Poética* de Aristóteles, que se convirtieron en la medida para todo el arte y la literatura. A partir de la interpretación de estas obras, elaboraron una serie de reglas sobre el fin de la poesía, el decoro, las leyes de la tragedia, de la épica, etc., que acabaron

¹ Barasch, *Teorías del arte*, 252.

² Viñas, *Historia de la crítica*, 184.

³ Véase ibíd., 139-263; véase Babbitt, *The New Laokoon*, 3-19; véase Barasch, *Teorías del arte*, 249-300.

constituyendo un sistema caracterizado por la exaltación de los aspectos formales en detrimento del lado subjetivo del arte.⁴ Esta tendencia hacia el puro formalismo, que irá acentuándose progresivamente y caracterizará a toda la corriente, encontró su primera justificación al considerarse que las prácticas del arte barroco habían roto la unidad del estilo renacentista y se use esta directriz como medio para preservarlo.⁵

Como hemos adelantado, quien toma el testigo en esta labor es la Francia del siglo XVII, que gracias a ello experimentará su época dorada de las artes y las letras con París como capital artística de Europa.⁶ Para cumplir con el objetivo de recoger y conservar la teoría renacentista del arte, de la cual se postulan como dichosos herederos, los franceses fundaron las ya conocidas academias como un entorno institucional firmemente estructurado en que desarrollarla.⁷

Así, en 1635, a manos del cardenal Richelieu, se instituye la Academia Francesa para la Lengua y la Gramática y algunos años más tarde, en 1648, se funda la Real Academia de Pintura y Escultura. Siguiendo el modelo parisino, las academias se expanden por diversas provincias del país y acaban convirtiéndose en el epicentro de la teoría del arte. Ello se debe a que además de su conservación, lo que pretenden los académicos es continuar la labor iniciada por los escritores renacentistas, de modo que siguen desarrollando los preceptos de una renovada doctrina clásica. De esta forma, en el ámbito de la literatura encontramos en 1674 la paradigmática *Arte poética* de Nicolas Boileau, que establece los fundamentos de la preceptiva tanto del siglo XVII como del XVIII. Por su parte, en las artes plásticas destaca la figura de Nicolas Poussin, quien junto a Giovanni Bellori, es considerado padre del academicismo en este ámbito por haber desarrollado de forma muy completa en sus estudios los temas clave del credo clasicista. También será importante la labor del pintor Charles Le Brun, director de la Academia de París a finales del siglo XVII, al llevar esa tendencia doctrinaria al más alto nivel.⁸

En el siglo XVIII los principios fundamentales del clasicismo francés se extienden al resto de países europeos y con ellos proliferan las academias, que tendrán una influencia

⁴ Babbitt, *The New Laokoon*, 4-8.

⁵ Barasch, *Teorías del arte*, 255.

⁶ Viñas, *Historia de la crítica*, 198.

⁷ Barasch, *Teorías del arte*, 252-253.

⁸ Barasch, *Teorías del arte*, 252-266.

prácticamente absoluta al desarrollar un sistema de educación integral. Ese sistema ofrecía una formación práctica a los artistas que cubría todos los aspectos técnicos necesarios para la ejecución de las obras, pero su principal objetivo era modelar los criterios que debían seguir durante el proceso creativo y que estaban determinados por lo que la Academia consideraba que eran el *buen arte* y el *buen gusto*.⁹ Todo lo que no encajase con esa doctrina establecida sería rechazado, lo que se concretaba en que los artistas eran juzgados según su respeto a los principios clásicos.¹⁰

Lo que el control de la creación artística pretendía asegurar era la consecución de una unidad de estilo, el estilo neoclásico, que encarnaría el ideal de belleza y verdad universal.¹¹ Precisamente la necesidad de evitar que esa belleza universal resultase demasiado abstracta provocó que se formulase un número cada vez mayor de reglas para concretar hasta los más mínimos aspectos creativos.¹² Ello generó un canon definitivo que, a pesar de resultar muy útil por ser fácilmente reproducible, acabó siendo a finales de periodo completamente restrictivo, dando lugar a una producción intelectual y artística muy uniforme.¹³

La sensibilidad de los primeros románticos alemanes concibe el arte de una forma radicalmente distinta, su punto de partida es tan diferente que al desarrollarla se encontrarán en una oposición permanente a cada uno de los principios de la tradición clasicista. El arte ocupará un nuevo lugar, será su propio fundamento, ya que lo entienden como una actividad libre en todos sus aspectos, como una creación original e individual que no puede estar sujeta a prescripciones. El artista, tomando consciencia de su autonomía de los dictados de la razón y de las normas, se dejará guiar ahora por la inspiración.¹⁴

De este modo, esta nueva visión se posiciona, en primer lugar, contra el principio de imitación o *mimesis*, es decir, contra la premisa aristotélica de que el ser humano posee un instinto de imitación de la realidad externa. Frente a él defienden el principio de

⁹ *Ibíd.*, 252.

¹⁰ Viñas, *Historia de la crítica*, 180.

¹¹ Esteban Tollinchi, *Romanticismo y modernidad: Ideas fundamentales de la cultura del siglo XIX* (Río Piedras: Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1989), 151.

¹² Viñas, *Historia de la crítica*, 183.

¹³ Portús, «La imagen barroca», 345-346.

¹⁴ Rafael Argullol, *El héroe y el único* (Barcelona: Acantilado, 2008), 44-45.

expresión, expresión de la subjetividad de cada artista que se muestra hacia el exterior por medio de la imaginación. Es por ello que van a revalorizar esta facultad como digna conexión entre el pensamiento y el ser,¹⁵ en contra de la forma en que el clasicismo la mantenía sometida a la razón por considerarla perjudicial al poder menoscabar la percepción y el buen juicio por su asociación con la locura.¹⁶

Sin embargo, podemos decir que en cierta manera sí mantienen el principio de imitación, aunque de una forma muy distinta a la postulada hasta entonces. El objeto de imitación de los clasicistas era la naturaleza, específicamente la naturaleza *bella*, pues se había interpretado, a partir del supuesto aristotélico de no imitar las cosas *como eran* sino como *debían ser*, que no había que imitar toda la naturaleza sino únicamente la belleza que hay en ella, es decir, que había que idealizar la naturaleza eliminando los aspectos desagradables.¹⁷ Recordemos que Charles Batteux había usado este principio de la *belle nature* para unificar las bellas artes. Por su parte, los autores románticos también creerán en la imitación de la naturaleza, pero esta vez entendida no como objeto externo sino como fuerza productora. Esta idea, que como veremos más adelante corresponde a un cambio profundo del propio concepto de naturaleza, fue formulada principalmente por F. Schelling en obras como el trabajo seminal «Ideas para una filosofía de la naturaleza», de 1797, o el discurso «Sobre la relación de las artes plásticas con la naturaleza», pronunciado en 1807 con motivo de la inauguración de la Academia de Bellas Artes de Múnich. En ellas explica que el artista, al crear, no debe situarse frente a la naturaleza, como en la imitación clasicista, sino que debe reproducir la fuerza original que actúa en ella dándose así la *imitación* a un nivel interno.¹⁸

Como consecuencia lógica de este planteamiento, los románticos tampoco cumplirán con la segunda vertiente en que se manifestaba el principio de *mimesis* para los clasicistas, esto es, la imitación de los modelos clásicos. Y es que, frente a la posibilidad de no saber plasmar adecuadamente la naturaleza bella, los clasicistas optaron por imitar a aquellos que sí sabían hacerlo: los clásicos. Se copiaban estatuas y relieves antiguos para saborear «el buen gusto en su propia fuente», como señalaba Winckelmann; se consultaba a Miguel Ángel, Rafael o Giulio Romano, como prescribía Le Brun, o se acudía a Virgilio,

¹⁵ Ibid., 127-130.

¹⁶ Tollinchi, *Romanticismo y modernidad*, 155.

¹⁷ Babbitt, *The New Laokoon*, 9-11.

¹⁸ Tollinchi, *Romanticismo y modernidad*, 153-159.

como indicaba J.J. Scaliger.¹⁹ Pero esta prescripción se basaba en un principio aún más importante; la creencia de que el arte había alcanzado su máxima perfección en el arte antiguo, que se había llegado a un estado de *non plus ultra* y que por ello solo cabía imitarlo literalmente con el objetivo de preservarlo.²⁰

Semejante convicción ahistórica e inamovible será combatida por los románticos con la defensa de la originalidad. También ellos tendrán como gran referencia al mundo y al arte antiguos, pero como sostenía Friedrich Schlegel, para recobrar su espíritu creativo, no para copiar sus formas, porque a diferencia de los clasicistas, los románticos creían que su tiempo tenía derecho a un arte y a una estética propios, con lo que abrirán un nuevo capítulo de la «Querella de los antiguos y los modernos».²¹

Por último, los protagonistas del primer Romanticismo alemán se revelarán contra la *maniera*: en el caso de la literatura, defenderán la libertad respecto a los principios de la utilidad moral de la poesía, la claridad expositiva, el decoro, la importancia de la retórica antigua, etc.²² En el caso de las artes plásticas, se rebelarán contra aquellas tablas completas de reglas que se crearon en las últimas décadas del siglo XVIII en las conferencias de la Academia de París y que pretendían asegurar la perfección técnica de la obra, pues creían que su belleza dependía fundamentalmente de ella. Estas reglas, tanto les permitían medir objetivamente los logros de un artista, como se puede ver en el *Balance des peintres* (Balance de pintores) elaborado por Roger de Piles,²³ como delegar en otros aquellas partes concretas en las que no estaban especializados bajo simples instrucciones mecánicas, algo que choca con la noción romántica de concepción completa de la obra.²⁴

Podemos comprobar entonces cómo estas dos corrientes entienden el arte de una forma completamente distinta, cómo el Romanticismo presenta una poética nueva que supone un cambio que, de hecho, marca el tránsito hacia el arte moderno. Y ese gran cambio se origina, precisamente, en la concepción del Arte con mayúsculas, una concepción que les hace ser conscientes de estar ante una dimensión nueva llena de posibilidades, un arma

¹⁹ Babbitt, *The New Laokoon*, 12-13; Barasch, *Teorías del arte*, 267.

²⁰ Viñas, *Historia de la crítica*, 194.

²¹ Martínez, *El camino romántico*, 18.

²² Viñas, *Historia de la crítica*, 188-196.

²³ Barasch, *Teorías del arte*, 270-284.

²⁴ Arnaldo, *Estilo y naturaleza*, 87.

poderosísima que el clasicismo estaba desaprovechando al someter al impulso creativo. Esa conciencia les llevará a emprender el camino contrario, el camino de búsqueda de la totalidad artística que, culminando con la obra de arte total, tiene su punto de inicio en uno de los asuntos más controvertidos para ambas poéticas: la teoría de los géneros.

2.4.2. La teoría de los géneros o modos artísticos

La cuestión de los géneros tiene su origen en el ámbito de la teoría de la literatura, ya que proviene de la *Poética* de Aristóteles, quien diferenciaba tres géneros literarios: épico, lírico y dramático, cada uno con sus correspondientes subclases. La idea de género artístico supone que dentro de cada arte hay tipos de expresión diferentes según un carácter y finalidades que son propios de cada uno y que los distinguen entre sí.²⁵ Ese carácter los vincula a un tono y una forma determinados, de modo que no se eligen las mismas palabras, la misma métrica o el mismo ritmo para una comedia que para una elegía, puesto que cada género tiene adjudicadas unas reglas distintas para conseguir el efecto al que está destinado.²⁶

Este tipo de clasificaciones, que también llevó a cabo la retórica clásica, fue recibido con gran entusiasmo por la tradición clasicista, que partiendo de esta base completó la elaboración de la teoría de los géneros. Esta se convirtió en una doctrina fundamental, sobre todo a partir del advenimiento de la época ilustrada, que vio en esta cuestión una oportunidad magnífica para aplicar el método cartesiano de división de un objeto de estudio en todas las partes posibles para después ordenarlas y realizar su completa enumeración.²⁷

De este modo, al completar la diferenciación de los géneros se impuso la separación tácita entre estas categorías estilísticas y se definieron claramente las reglas que eran propias para su elaboración, unas reglas que definían todo lo relativo a contenido, estilo y disposición de elementos, como, por ejemplo, la regla de las tres unidades dramáticas de acción, tiempo y lugar. Toda obra que perteneciera a un género determinado debía

²⁵ Javier Hernández-Pacheco, «El cinematógrafo, ideal romántico de arte total», *El gnomon: Boletín de estudios becquerianos* 7 (1998): 135.

²⁶ Barasch, *Teorías del arte*, 265.

²⁷ *Ibíd.*, 275-277.

cumplir con rigurosidad estas leyes, pues de lo contrario, no realizaría la esencia del género en cuestión y resultaría fallida. Así podemos entender cómo G.E. Lessing estaba convencido de la incapacidad para alcanzar la perfección de una tragedia que variase ligeramente respecto de los preceptos aristotélicos. El depender de esas normas ya establecidas tenía otra consecuencia más, y es que no se admitían géneros nuevos ni híbridos, y si esto ocurría, se los obviaba o condenaba.²⁸ Este fue el caso del poema en prosa *Las aventuras de Telémaco, hijo de Ulises*, escrito por François Fénelon en 1699, que a pesar de ser coherente en el fondo con la teoría aristotélica, fue duramente censurado.²⁹ Vemos entonces cómo el clasicismo defendía que los géneros son absolutamente inalterables, imponiendo así un estatismo férreo en torno a ellos.

En el ámbito de las artes plásticas, la clasificación por géneros comenzó concretamente con la teoría de los modos pictóricos propuesta por Nicolás Poussin. Este se inspiró en la teoría musical de la antigua Grecia, donde se diferenciaban distintos tipos de estilo como el frigio, el lidio, el dórico, el jónico, etc. a los que se atribuía una temática y un carácter emocional propios. De esta manera Poussin deseaba realizar un cuadro vehemente que inspirase respeto al espectador, según el estilo frigio, o uno que serenase al público con la gentileza del modo hipolidio. No obstante, esta idea, que se iría desarrollando también fuera del ámbito de la Academia, no adquirió relevancia hasta 1667 cuando en las conferencias de ese año, André Félibien presentase no solo la enumeración de los géneros pictóricos sino su total jerarquización según la dignidad de su temática. De este modo, en el estrato más bajo se encontrarían los pintores de objetos inanimados, seguidos por los paisajistas y pintores de animales en movimiento. Estos son finalmente superados por aquellos que se deben a la representación del hombre, que ocupa la cima de esta escala en la que aún es posible diferenciar más niveles según la dignidad de la escena y del estatus social de los representados.³⁰

El Romanticismo se opondrá a esta visión estática de los géneros y será también la teoría de la literatura el ámbito desde donde comiencen a configurar su posición en torno a esta cuestión. La toman, en particular, desde la segunda vertiente que tiene el establecimiento de los géneros. Y es que estos no solo sirven para dirigir al artista en el momento de la

²⁸ Viñas, *Historia de la crítica*, 187-233.

²⁹ Babbitt, *The New Laokoon*, 29-30.

³⁰ Barasch, *Teorías del arte*, 265-276.

creación, marcándole las normas a que debe estar sujeta su obra para pertenecer al género escogido, sino que, al mismo tiempo, son el criterio que usa el receptor para enjuiciar ese producto final. Es decir, son esenciales para la crítica. Es desde este punto de vista desde donde comienzan a romper con la noción clásica de los géneros, en concreto, por el juicio que les merece la novela *Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister* de Goethe.

La publicación de esta obra entre 1795 y 1796, coincidiendo temporalmente con la conformación del Círculo de Jena, tuvo un impacto definitivo en la forma en que estos primeros románticos iban a concebir la novela,³¹ al considerar que rompía con la situación en que esta se encontraba. Era el único gran género poético que, al no tener una genealogía histórica digna, había sido menospreciado por la preceptiva clásica, una preceptiva que en las pocas ocasiones en que le prestaba atención, acabó, o condenándola por completo, o considerando con muchas reservas que podría tener cierta utilidad para la enseñanza moral.³² Será principalmente Friedrich Schlegel quien haga de portavoz de esta postura, y en su ensayo «Sobre el Meister de Goethe», publicado en la revista *Athenäum* en 1798, dictamine que:

Juzgar este libro completamente nuevo y único, que solo se comprende por sí mismo, según un concepto de género compuesto y surgido de la costumbre y la fe, de experiencias azarosas y exigencias arbitrarias; sería como si un niño quisiera coger con la mano la luna y las estrellas y meterlas en una cajita.³³

Y es que, según la crítica tradicional, la novela de Goethe resultaría fallida al no encajar con los géneros convencionales. Ante esta postura, los románticos vuelven a la obra y de nuevo tienen la certeza de que no puede estar mal, dándose entonces cuenta de que es en realidad la crítica clásica la que no es correcta, porque juzga las obras según un modelo

³¹ Ralph Tymms, *German Romantic Literature* (Londres: Methuen, 1955), 10-11.

³² Alain Montandon, *Le roman au XVIIIe siècle en Europe* (París: Presses Universitaires de France, 1999), 28-32.

³³ »Denn dieses schlechthin neue und einzige Buch, welches man nur aus sich selbst verstehen lernen kann, nach einem aus Gewohnheit und Glauben, aus zufälligen Erfahrungen und willkürlichen Forderungen zusammengesetzten und entstandnen Gattungsbegriff beurtheilen; das ist, als wenn ein Kind Mond und Gestirne mit der Hand greifen und in sein Schächtelchen packen will«. Friedrich Schlegel, «Über Goethe's Meister», en *Athenaeum*, vol.1, *Jahrgang 1798*, ed. de A.W. Schlegel y Friedrich Schlegel (Stuttgart: Cotta, 1960), 334-335, <https://hdl.handle.net/2027/uc1.b5246438>, traducción propia.

exterior, cuando hay obras, como en este caso, que rompen moldes, que son su propio parámetro.

Por eso los románticos defenderán una nueva forma de crítica en que lo más importante sea lo singular de cada obra, lo que la hace única, o tal y como lo denomina Friedrich Schlegel, lo *característico* que la diferencia de las demás. Al ser única, la obra se regirá por unos principios que le son propios, de modo que la tarea del crítico será ahora averiguar cuáles son esos principios y determinar si satisface o no ese ideal. Para ello se exigirá que el crítico sea una persona dotada de sensibilidad artística, pues de lo contrario, no podrá poner de relieve aquello que en la creación de la obra se realiza de forma inconsciente. De este modo, la crítica se convierte en un momento inmanente de la propia obra, está contenida dentro de ella, se convierte ella misma en obra de arte: es una crítica artística.³⁴

Pero lo que realmente falla en la crítica tradicional para los románticos es la consideración relativa a la situación del arte sobre la que se sustenta, porque hemos de tener presente algo que hemos comentado anteriormente. Que los clasicistas considerasen que el arte había alcanzado la perfección con el arte clásico, supone que no esperaban nada más del arte, que no creían que hubiera nada mejor por venir, y justamente por ello, se dedicaron a establecer los géneros con sus correspondientes normas como método para preservar lo ya obtenido. En cambio, los románticos proponen un modelo de crítica que precisamente permite la apertura a lo nuevo, con el que no se cierran al futuro porque creen que todavía el arte puede dar grandes frutos. Recogerán esta idea bajo el principio de que el arte es *progresivo*, es decir, que se desarrolla hacia el infinito, que se encuentra en continuo devenir, siendo esta la causa de que siempre surjan obras que rompen los parámetros anteriores, como en el caso del *Meister* de Goethe.

La consecuencia directa de este planteamiento es que, si el arte es progresivo, y además las obras siguen un modelo orgánico (como explicaremos más adelante), no se puede establecer un estatismo absoluto en torno a la creación artística encorsetándola en géneros cerrados, puesto que si todo está sujeto a cambio, los estándares de una época pasada no

³⁴ Viñas, *Historia de la crítica*, 270-281; Martínez, *El camino romántico*, 121-122.

pueden servir para otra futura.³⁵ Es por este motivo por el que Friedrich Schlegel dictaminará que «en su rigurosa pureza, todos los modos poéticos clásicos son hoy ridículos»³⁶ y asimilará metafóricamente ese sistema poético con la concepción que se tenía del universo antes de Copérnico.

¿Es preciso compartimentar la poesía a toda costa? ¿O debe, por el contrario, permanecer una e indivisa? ¿O quedar suspendida entre separación y unión? Lo cierto es que, como ocurría con las representaciones astronómicas antes de Copérnico, la gran mayoría de representaciones del cosmos poético con que contamos todavía son demasiado toscas y pueriles. Las habituales divisiones de la poesía solo son inertes parcelaciones efectuadas sobre un horizonte limitado: con independencia de lo que uno pueda hacer o de lo que uno valga, la tierra permanece inmóvil en el centro. En el universo de la poesía, empero, no hay nada que permanezca inmóvil, todo se encuentra en devenir, todo se transforma y mueve en armonía, e incluso los cometas siguen en él leyes de movimiento inmutables. Sin embargo, mientras no podamos calcular el curso de estos cuerpos celestes, hasta que no seamos capaces de predecir su retorno, no habremos descubierto el verdadero cosmos de la poesía.³⁷

De este modo, los autores románticos rompen con la teoría clásica de los géneros. Sin llegar a abandonarlos, anulan su dimensión normativa porque proponen transgredir sus límites, superar su rigurosa separación para interrelacionarlos con fluidez. Mezclarán géneros distintos; producirán otros nuevos, como el fragmento; aplicarán las normas de uno a otro diferente e intercambiarán temas y formas.³⁸ Así, cada cual comenzará por diluir los géneros que encuentra dentro de su propia disciplina.

³⁵ Viñas, *Historia de la crítica*, 269.

³⁶ Friedrich Schlegel, «Fragmentos del Lyceum (1797)», en *Fragmentos para una teoría romántica del arte*, ant. y ed. de Javier Arnaldo (Madrid: Tecnos, 1994), 74.

³⁷ Friedrich Schlegel, «Fragmentos del “Athenaeum” (1798)», 185.

³⁸ Olivier Schefer, «Variations on Totality: Romanticism and the Total Work of Art», en *The Aesthetics of the Total Artwork: On Borders and Fragments*, ed. de Anke Finger y Danielle Follett (Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2011), 48; Arnaldo, *Estilo y naturaleza*, 16; Marchán, «Obra de arte total», 142.

Friedrich Schlegel y Novalis aspiran a una literatura en la que acometer mezclas y asociaciones libres nunca antes vistas y la concentran en su idea de novela, donde proyectarán su deseo de totalidad artística al ver en ella la posibilidad de unir todos los géneros literarios.³⁹ Como resultado, en las adaptaciones prácticas de ese ideal, sus respectivas obras *Lucinda y Enrique de Ofterdingen*, acabarán incorporando en su prosa, como repara Hernández-Pacheco, fragmentos líricos y teatrales, al mismo tiempo que dejarán traslucir un trasfondo filosófico y aparecerán partes semejantes a un tratado pedagógico o a un manifiesto político.⁴⁰

En el ámbito de las artes plásticas, como bien señala Javier Arnaldo, los pintores románticos desarticularán la jerarquía académica de los géneros pictóricos al revalorizar los géneros menores que, como la naturaleza muerta o el retrato, habían sido menospreciados frente a temas considerados de mayor dignidad, como la pintura histórica o mitológica.⁴¹ Uno de esos géneros, el paisaje, será además encumbrado hasta ocupar la más alta posición en la escala de valores, desbancando así a la pintura de figuras.⁴² Igualmente procederán a mezclar los géneros: el retrato noble integrará elementos de la imaginería popular, se desdibujarán los límites entre la *veduta* y el paisaje ideal y las artes decorativas podrán generar imágenes simbólicas.⁴³

Encontraremos por tanto grandes obras situadas entre dos géneros, como en la pintura de Caspar David Friedrich, especialista en dotar a sus paisajes de un intenso carácter religioso. O a la inversa, capaz de difuminar una escena puramente religiosa en un paisaje, como en el caso de *La cruz en la montaña (Altar de Tetschen)* de 1808, donde Cristo en la cruz queda prácticamente fusionado con los árboles que lo rodean.⁴⁴ Esta innovadora representación de la que volveremos a hablar en otro apartado, estaba muy alejada de los convencionalismos y fue por ello mal recibida por la crítica, cuya censura llevó al pintor a tener que redactar un escrito de defensa.⁴⁵

³⁹ Schefer, «Variations on Totality», 48-49; Tollinchi, *Romanticismo y modernidad*, 169.

⁴⁰ Hernández-Pacheco, *La conciencia romántica*, 172.

⁴¹ Arnaldo, *Estilo y naturaleza*, 124.

⁴² *Ibíd.*, 17.

⁴³ *Ibíd.*, 125.

⁴⁴ Schefer, «Variations on Totality», 45.

⁴⁵ Javier Arnaldo, introducción a *Fragmentos para una teoría romántica del arte*, ant. y ed. de Javier Arnaldo (Madrid: Tecnos, 1994), 25.

Sin embargo, la razón última por la que el Romanticismo temprano puede permitirse mezclar los géneros no es otra que la unidad del arte, ya que como expresa Glenn Most, si para este movimiento el arte es una unidad, es una entidad «estable y autónoma», significa que en ella «se conectan recíprocamente y se unifican» todas las «formas de exposición».⁴⁶ Dicho de otro modo, en este caso por Walter Benjamin en *El concepto de crítica de arte en el Romanticismo alemán*, «la idea romántica de la unidad del arte anida, por consiguiente, en la idea de un *continuum* de las formas. Así, por ejemplo, la tragedia enlazaría para el espectador, sin solución de continuidad, con el soneto».⁴⁷

Y es que como señalábamos en un capítulo anterior, la concepción del Arte con mayúsculas tuvo unas implicaciones profundas, entre ellas, que se encontrase la legitimidad necesaria para transgredir los géneros. No obstante, esta unión de los géneros no era más que el inicio del camino romántico hacia la totalidad artística, y esto es lo que hemos estado tratando hasta ahora, viendo cómo se producía el enfrentamiento entre la poética clásica y la romántica en torno a este asunto. La cuestión crucial, sin embargo, será conocer cómo se produce el salto de una teoría de los géneros clásica, a la separación neta de las artes, y de forma más importante aún, cómo en oposición a ella, al ser coherentes con su concepción artística, los primeros románticos apostarán por romper también esas barreras y postulen la unión de las artes, descubriéndose así la teoría germinal de la obra de arte total. Necesitaremos comenzar entonces por saber quiénes fueron los responsables de la separación de las artes.

2.4.3. La separación neta de las artes en la tradición clasicista y la unión de las artes en el Romanticismo

A primera vista, podríamos señalar a la corriente clasicista en general y estaríamos en lo cierto, pero no es una cuestión tan sencilla; es necesario matizar y diferenciar niveles. Lo primero que debemos tener en cuenta es que el estilo clasicista es un estilo que de por sí separa las artes a nivel práctico. Sus manifestaciones artísticas se caracterizan por emplear formas de expresión *puras*, aquellas que permanecen dentro del ámbito de cada arte individual, con una clara oposición al uso de recursos de diferentes disciplinas en una

⁴⁶ Most, «Nietzsche, Wagner», 13, traducción propia.

⁴⁷ Walter Benjamin, *El concepto de crítica de arte en el Romanticismo alemán* (Barcelona: Península, 1988), 129.

sola obra. Recordemos que uno de los motivos por los que se consolidó la corriente clasicista fue su animadversión a la integración de las artes practicada por el Barroco. De hecho, este gusto por una estética *unilateral* afectó incluso al teatro.

Tal y como explica Günter Berghaus, este había consistido tradicionalmente en una combinación de muchos medios expresivos diferentes, como la música, la iluminación, el decorado, etc. Sin embargo, desde el siglo XVIII se vio afectado por la reducción de medios propugnada por la principal corriente dramática clasicista, que consideraba prioritario ensalzar la palabra hablada como componente esencial de este arte.⁴⁸

Incidimos en que se trata de una separación de las artes a nivel práctico porque la justificación teórica de dicha separación llegó relativamente tarde, avanzado ya el periodo neoclásico. La razón la encontramos en que la corriente clasicista es, como hemos visto, muy longeva. Tiene sus inicios en el Renacimiento italiano, cuando aún estaba vigente el antiguo sistema del arte, lo que implica que en el proceso de consolidación de sus principios, no se contaba con la madurez teórica suficiente para formular la separación de las disciplinas artísticas, puesto que aún no se habían dado los pasos necesarios para ello. Resulta llamativo porque supone que mientras se defendía una estricta teoría de los géneros, no se contaba aún con una teoría sobre una separación de las artes que, sin embargo, se practicaba. Es comprensible si tenemos en cuenta que la teoría de los géneros es fácilmente deducible de la tradición humanística, no así la separación de las artes, que será fruto de la reflexión artística moderna.

Si recordamos lo explicado en el capítulo «génesis de la obra de arte total como categoría formal», habíamos visto cómo en primer lugar se había producido una *identificación* de las bellas artes con el sistema propuesto por Charles Batteux en 1746 y cómo después, en un paso distinto, las artes habían comenzado a ser *diferenciadas* entre sí gracias a la labor de G.E. Lessing y J.G. Herder. Pues bien, serán también estos dos últimos autores los responsables a nivel teórico de la *separación* de las artes. Antes de conocer cómo se produjo esta nueva fase, debemos tener en cuenta que, del mismo modo que el proceso de *identificación* y el de *diferenciación* no eran el mismo, tampoco lo serán el de *diferenciación* y *separación*. Ello se debe a que las artes pueden ser diferenciadas, bien

⁴⁸ Günter Berghaus, «The Futurist Conception of Gesamtkunstwerk and Marinetti's Total Theatre», *Italogramma*, n.º4 (2012): 283-284.

para ser unidas, como en el caso de la obra de arte total, que necesitaba disponer de la personalidad de cada una, o bien para defender una rígida separación entre estas disciplinas, como es el caso.

Como vimos, en la segunda mitad del siglo XVIII, Lessing y Herder habían iniciado una tendencia de investigación cuyo interés se centró en descubrir la naturaleza única de cada arte para conocer su singularidad y hacerla manifiesta. Ciertamente esta tendencia puede conducir a ver las artes como órdenes completamente distintos: Lessing había demostrado que las artes difieren en el medio material, lo que las situaba en dos dimensiones distintas, la del espacio y la del tiempo, y eso además le había llevado aún más lejos, a plantear que tampoco imitan el mismo tipo de objeto. Pero es que incluso dentro de un mismo grupo como es el de las artes plásticas, que son artes espaciales e imitan el mismo tipo de objeto, los cuerpos, se vuelve a abrir una brecha con las reflexiones de Herder, ya que al apelar a distintos sentidos, ni siquiera son percibidas de la misma manera por el espectador. La distancia entre arte y arte, cada vez más pronunciada, puede llegar a verse como insalvable.⁴⁹ Y esto es lo que ocurre con estos dos autores: el plantear que las artes tienen unos atributos propios intransferibles les conduce a la conclusión de que ni se puede ni se deben mezclar las artes. El dictamen de Herder lo encontramos en el propio tratado *Escultura* de 1778:

Se trata, por tanto, de unos límites ordenados por la propia *naturaleza*, y no del producto de una convención; así pues, ninguna convención puede alterarlos sin que la naturaleza se tome su revancha. Un arte sonoro que pretenda pintar, una pintura que quiera sonar o esculpir en piedra, o una escultura servirse de color, no son sino anormalidades, con independencia de sus efectos eventualmente equivocados.⁵⁰

Fijémonos en el detalle de cómo Herder ni siquiera acepta aquí que la escultura pueda servirse del color, aunque este sea uno de los recursos más utilizados en la historia del arte, incluyéndose el arte clásico. Sin embargo, Herder únicamente sigue la estela de Lessing, que fue el primero en reivindicar claramente la separación de las artes. Y es que

⁴⁹ Barasch, *From Winckelmann to Baudelaire*, 171-172.

⁵⁰ J.G. Herder, *Escultura: Algunas observaciones sobre la forma y la figura a partir del sueño plástico de Pigmalion* (Valencia: Universidad de Valencia, 2006), 55.

en el *Laocoonte*, tras establecer las diferencias, da un paso más y afirma que, si cada arte imita de manera diferente al estar limitada por los recursos que le son propios, solo debe imitar los objetos y temas que son adecuados para la naturaleza de su medio. Es decir, hay unos límites naturales en las artes que no deben traspasarse. Con esta idea se dirige principalmente a los poetas para advertirles de que «se abstengan de enriquecer sus obras sirviéndose de lo que la pintura emplea por necesidad».⁵¹ De este modo pretendía evitar que se practicase la emulación entre artes diferentes, que se creasen híbridos artísticos que solo podían dar lugar a fracasos estéticos.⁵²

Ciertamente su postulado sobre la separación de las artes caló en la opinión intelectual y artística ya que Lessing era uno de los escritores alemanes más respetados y venerados de su época. De hecho, su *Laocoonte*, que había sido recibido con mucha expectación, fue tan exitoso que logró frenar la moda de la poesía descriptiva que arrasaba en la literatura alemana de las décadas de 1750 y 1760.⁵³

Sin embargo, la causa profunda de esta aceptación total la encontramos en que este principio encajaba a la perfección con la separación de las artes que ya se practicaba. Ello se debe a que la aplicación de los géneros clásicos, tal y como estaban establecidos, suponía un circuito cerrado de lo que se podía y no podía hacer en la creación artística, y en esa estructura fija, no había espacio para mezclar las artes, no se dejaron resquicios ni *vacíos legales* para ello. Es decir, la determinación de los géneros dentro de cada arte suponía una separación de las artes *de facto*. Pensemos entonces cómo consecuentemente, en el caso contrario, la idea romántica de unión de los géneros permitiría la libertad de movimiento suficiente como para posibilitar la unión de las artes.

No obstante, la justificación teórica de la separación de las artes supuso un cambio. Los autores doctrinarios, empezando por Lessing, usaron esta base teórica para imponer la estricta separación de las disciplinas artísticas prohibiendo cualquier traspaso de sus fronteras bajo la defensa de que las artes solo comparten una afinidad ideal y que su unión supondría la decadencia del arte.⁵⁴ Esta tendencia represiva tuvo su continuación en la

⁵¹ G.E. Lessing, *Laocoonte o sobre los límites en la pintura y la poesía* (Barcelona: Orbis, 1985), 123.

⁵² Most, «Nietzsche, Wagner», 17.

⁵³ Kristeller, «The Modern System», 36; Viñas, *Historia de la crítica*, 238.

⁵⁴ Thomas Munro, *The Arts and their Interrelations* (Nueva York: The Liberal Arts Press, 1949), 162-164; Arnaldo, *Estilo y naturaleza*, 16.

generación siguiente, concretamente en la Alemania del llamado clasicismo de Weimar. Este será justo el contexto en que se encuentren los primeros románticos al desarrollar su proyecto, siendo dos autores en particular, Carl Ludwig Fernow y J.W. Goethe -ya en su etapa de madurez-, con quienes mantengan una hostilidad abierta, como bien relata Karl Konrad Polheim.⁵⁵

Carl Ludwig Fernow, a quien veremos pronunciarse con contundencia más adelante, era uno de los teóricos del arte más destacados del clasicismo tardío. Ya en la revista que dirigía, el *Neuen Teutschen Merkur* (Nuevo Mercurio Alemán), había plasmado su postura en torno a la unión de las artes al tratar el tema de los límites de la pintura dramática en 1797.⁵⁶ Esta postura coincidía por completo con la mantenida por Goethe en ese mismo año en una carta dirigida a Friedrich Schiller en que exponía:

El artista debería ahora resistirse con todas sus fuerzas a esas tendencias realmente pueriles, bárbaras, de mal gusto, debería separar cada obra de arte de la otra por impenetrables círculos mágicos, mantener cada obra en su especificidad y cualidades propias, tal como lo hicieron los antiguos y así se convirtieron y permanecieron como tan grandes artistas.⁵⁷

Un año más tarde, en 1798, Goethe fundaría junto a Schiller la revista *Propyläen* (Los propileos), que se convertiría en la publicación programática del clasicismo alemán, y en ella deja aún de forma más clara su posición.

Uno de los principales rasgos de la decadencia del arte es la mezcla de sus diversas modalidades. Las propias artes, así como sus modos, están emparentadas entre sí, tienen cierta tendencia a unirse, e incluso a

⁵⁵ Karl Konrad Polheim, «Zur romantischen Einheit der Künste», en *Bildende Kunst und Literatur: Beiträge zum Problem ihrer Wechselbeziehungen im neunzehnten Jahrhundert*, ed. de Wolf Dietrich Rasch (Fráncfort del Meno: Klostermann, 1970), 157-178.

⁵⁶ *Ibid.*, 157-158.

⁵⁷ »Diesen eigentlich kindischen, barbarischen, abgeschmackten Tendenzen sollte nun der Künstler aus allen Kräften, widerstehen, Kunstwerk von Kunstwerk durch undurchdringliche Zauberkreise sondern, jedes bei seiner Eigenschaft und seinen Eigenheiten erhalten, so wie es die Alten gethan haben und dadurch eben solche Künstler wurden und waren«. J.W. Goethe a F. Schiller, Weimar, 23 de diciembre de 1797, en *Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe*, 4.^a ed. Vol.1 (Stuttgart: Cotta, 1881), 344, <https://archive.org/details/briefwechselzwi01schi>, traducción propia.

perderse unas en otras; pero precisamente el deber, el mérito, la dignidad del verdadero artista consiste en separar de las otras el arte en que trabaja, ajustar cada arte y modalidad artística a sí misma y aislarla todo lo que sea posible.⁵⁸

Podríamos resumir el sentir de los románticos ante esta tajante determinación con una cita de lo que A.W. Schlegel pronunció en sus conferencias *Über dramatische Kunst und Literatur* (Sobre arte dramático y literatura) en 1808 y que se puede aplicar, tanto a la cuestión de los géneros, como a la unión de las artes: «el arte y la poesía antiguos separaban rigurosamente lo desigual; lo romántico se complace en mezclas indisolubles».⁵⁹ Pero sin querer adelantarnos más, veamos cómo reaccionaron en ese mismo año de 1798 tres de estos autores a las declaraciones de Goethe.

Por un lado, Ludwig Tieck impregnaría toda su novela *Franz Sternbald's Wanderungen* (Las andanzas de Franz Sternbald) con diversas ideas sobre el arte entre las que podemos encontrar: «creo por eso que la música, la poesía y la pintura a menudo se dan la mano, que ciertamente pueden alinearse hacia una y la misma cosa en su camino».⁶⁰ Por su parte, Novalis exponería que «la plástica, la música y la poesía se comportan como la épica, la lírica y el drama. Son elementos inseparables que aparecen conjuntamente en cada esencia artística libre y solo se unifican según su naturaleza en proporciones diferentes».⁶¹

⁵⁸ »Eines der vorzüglichsten Kennzeichen des Verfalles der Kunst ist die Vermischung der verschiedenen Arten derselben. Die Künste selbst, so wie ihre Arten, sind unter einander verwandt, sie haben eine gewisse Neigung, sich zu vereinigen, ja sich in einander zu verliehren; aber eben darinn besteht die Pflicht, das Verdienst, die Würde des echten Künstlers, daß er das Kunstfach, in welchem er arbeitet, von andern abzusondern, jede Kunst und Kunstart auf sich selbst zu stellen, und sie aufs möglichste zu isolieren wissec. J.W. Goethe, «Einleitung», en *Propyläen: Eine periodische Schrift*, vol.1 (Tubinga: Cotta, 1798), XXIV-XXV, <http://www.mdz-nbn-resolving.de/urn/resolver.pl?urn=urn:nbn:de:bvb:12-bsb10573925-3>, traducción propia.

⁵⁹ »Die antike Kunst und Poesie geht auf strenge Sonderung des Ungleichartigen, die romantische gefällt sich in unauflöslchen Mischungen«. A.W. Schlegel, *Ueber dramatische Kunst und Literature*, vol.3 (Heidelberg: Mohr und Winter, 1817), 14, <https://hdl.handle.net/2027/nyp.33433082516844>, traducción propia.

⁶⁰ »ich glaube darum doch, daß sich Musik, Poesie und Malerei oft die Hand bieten, ja daß sie oft ein und dasselbe auf ihren Wegen ausrichten können«. Ludwig Tieck, *Ludwig Tieck's Schriften*, vol.16, *Franz Sternbald's Wanderungen: Eine altdeutsche Geschichte* (Berlín: Reimer, 1843), 302, <http://digital.bibliothek.uni-halle.de/hd/content/titleinfo/1861397>, traducción propia.

⁶¹ »Plastik, Musik und Poesie verhalten sich wie Epos, Lyra und Drama. Es sind unzertrennliche Elemente, die in jedem freien Kunstwesen zusammen, und nur nach Beschaffenheit, in verschiedenen Verhältnissen geeinigt sind«. Novalis, *Novalis Schriften* (París: Baudry, 1840), 323, <https://hdl.handle.net/2027/hvd.hwspe1>, traducción propia.

Como podemos ver, estas enunciaciones aún no son lo suficientemente claras como para ver en ellas una declaración explícita de la pretensión romántica de unir las artes, aunque en su caso, Novalis establecería un paralelismo entre los géneros de la poesía y las tres artes principales. Donde se encontraría la manifestación romántica del deseo de unir las artes es en un escrito de Friedrich Schlegel de ese mismo año 1798, publicado en la recién fundada revista del Romanticismo temprano *Athenäum*: el célebre fragmento 116.

La poesía romántica es una poesía universal progresiva. Su designio no consiste únicamente en volver a unir todos los géneros disgregados de la poesía y en poner en contacto a la poesía con la filosofía y la retórica. Quiere y debe mezclar poesía y prosa, genialidad y crítica, poesía del arte y poesía de la naturaleza, fundirlas, hacer viva y sociable la poesía y poéticas, la vida y la sociedad...⁶²

A primera vista, F. Schlegel estaría hablando de volver a unir todos los géneros de la poesía, es decir, de la literatura, de modo que solo estaría haciendo referencia a un único arte y a la mezcla de géneros que ya hemos tratado. Sin embargo, el realizar un ejercicio de interpretación nos permitirá descubrir, en este mismo fragmento, la teoría de la unión de las artes, si entendemos que cuando F. Schlegel usa el término *poesía*, lo hace en realidad para referirse al Arte en general.

Esta suposición encuentra su fundamento en la siguiente cuestión: como explicamos en un capítulo anterior, los románticos llegaron al convencimiento de la existencia del Arte como una entidad propia. Este concepto no quedaría firmemente establecido hasta 1830,⁶³ lo que significa que obviamente los primeros románticos lo que muestran en sus escritos es el proceso de descubrimiento y consolidación de la nueva noción. Además, como explicamos, el descubrimiento tomaba como punto de partida las analogías entre las artes, que se tomaron en un sentido literal antes de pasar a una perspectiva metafísica. Así, del mismo modo en que Philipp Otto Runge consideraba que era la música la que actuaba como un eje común y unificador, siendo una «armonía y tranquilidad en las otras tres

⁶² Friedrich Schlegel, «Fragmentos del Athenäum (1798)», en *Fragmentos para una teoría romántica del arte*, ant. y ed. de Javier Arnaldo (Madrid: Tecnos, 1994), 137-138.

⁶³ Véase Shiner, *La invención del arte*, 119.

artes»,⁶⁴ la mayor parte de los primeros románticos, como Novalis, Friedrich y August Wilhelm Schlegel creían que era la poesía aquello que estaba presente en todas ellas.

De este modo, Friedrich Schlegel apuntaría en 1800 en su obra *Conversación sobre la poesía* que: «toda belleza es alegoría [...] Por eso los misterios más íntimos de todas las artes y ciencias son propiedad de la poesía. De ahí surge todo, y hacia allí todo debe confluir».⁶⁵ Esta declaración sería completada más tarde, en 1803, al señalar que «la poesía unifica todo arte [...] Poesía es música, pintura en palabras».⁶⁶ Pero aún es más claro su hermano August Wilhelm cuando anticipa que «es la poesía, como se ha demostrado muchas veces, una especie de punto medio común de las artes, al que regresan y del que parten de nuevo»⁶⁷ para después extenderse y explicar que:

[La poesía] es la más extensa de todas las artes y, por así decirlo, el espíritu universal presente en todas ellas. En las representaciones del resto de las artes se denomina poético a aquello que nos eleva por encima de la realidad habitual, colocándonos en el mundo de la fantasía; poesía designa en este sentido, así pues, ante todo la inventiva artística, el acto maravilloso por el que esta enriquece la naturaleza; como el mismo nombre indica: creación y producción verdaderas. [...] del mismo modo que es lo original remoto, el arte primigenio y madre de las otras artes, la poesía es también la perfección última de la humanidad.⁶⁸

⁶⁴ »Die Musik ist doch immer das, was wir Harmonie und Ruhe in allen andern Künsten nennen«. Ph.O. Runge, «An D.: Dresden den 6. April 1803», en *Hinterlassene Schriften*, vol.1 (Hamburgo: F. Perthes, 1840), 43, <https://hdl.handle.net/2027/umn.31951p01104142o>, traducción propia.

⁶⁵ Friedrich Schlegel, *Conversación sobre la poesía*, trad. de Laura S. Carugati y Sandra Giron (Buenos Aires: Biblos, 2005), 71.

⁶⁶ »Die Poesie vereinigt alle Kunst [...] Poesie ist Musik, ist Malerei in Worten«. Friedrich Schlegel, «Geschichte der europäischen Literatur (1803/1804)», en *Kritische Friedrich Schlegel Ausgabe*, vol.11, *Wissenschaft der europäischen Literatur: Vorlesungen, Aufsätze und Fragmente aus der Zeit von 1795-1804*, ed. de Ernst Behler (Múnich: F. Schöningh, 1958), 10, traducción propia.

⁶⁷ »ist die Poesie, wie schon oft dargehan worden, eine Art von gemeinschaftlichem Mittelpunkt der Künste, in welchen sie zurückkehren und von da wieder ausgehn«. A.W. Schlegel, *Vorlesungen über schöne Litteratur und Kunst*, vol.3 (Stuttgart: G.J. Göschen, 1884), 6, <https://archive.org/details/vorlesungenber03schluoft>, traducción propia.

⁶⁸ A.W. Schlegel, «Poesía (1801)», en *Fragmentos para una teoría romántica del arte*, ant. y ed. de Javier Arnaldo (Madrid: Tecnos, 1994), 121-122.

Compartimos entonces la posición mantenida por autores como Walter Benjamin o Frederick Beiser cuando defienden que, tanto Friedrich Schlegel como sus compañeros, no se restringirían al ámbito puramente literario al hablar de *poesía*.⁶⁹ De esta manera, al hacer la sustitución de términos, encontramos en el fragmento 116 la afirmación de que «el arte romántico es un arte universal y progresivo» y que parte de su designio es «volver a unir todos los géneros disgregados del arte», es decir, la unión de las distintas artes. Igualmente podemos entender desde esta nueva perspectiva aquellos comentarios que hacía también F. Schlegel sobre lo ridículo de establecer los géneros en su estricta pureza y sobre lo desfasado, similar a la situación pre-copernicana, de mantener su rígida compartimentación, algo que ahora podríamos aplicar también a la estricta separación de las artes.

Sería esta la forma en que, dentro de la teoría de la unión de los géneros de cada arte, el Romanticismo temprano desvelaría además su teoría de la unión de las distintas artes. Esta pretensión parecía ser muy clara en la época, sobre todo para sus opositores, entre los cuales destaca Carl Ludwig Fernow, quien saldría al paso en sus *Römischen Studien* (Estudios romanos) de 1806 para calificar este afán romántico de «inútil palabrería de esos fantasiosos que gustan de revolver unas con otras y todas las artes». ⁷⁰ Una reacción lógica si tenemos en cuenta algunas expresiones románticas, como esta de 1802, en la que el propio Friedrich Schlegel expresaba que «el sentido *arquitectónico-plástico-musical-pintoresco* constituye lo *esencial* de lo romántico». ⁷¹

Sin embargo, a nuestro parecer hay un fragmento que, no siendo tan célebre como el mencionado 116, aún mostraría de forma más clara la intención romántica de unir las artes. Este vendría de la mano, no de Friedrich, sino de su hermano August Wilhelm Schlegel, quien también en el *Athenäum* y en fechas cercanas llamaba a:

⁶⁹ Véase Benjamin, *El concepto de crítica*, 32; véase Frederick C. Beiser, *The Romantic Imperative: The Concept of Early German Romanticism* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 2003), 6-9.

⁷⁰ »dem losen Geschwätz jener Fantasten, die gern alle Künste untereinander wirren, und sie«. C.L. Fernow, *Römische Studien* (Zúrich: Gessner, 1806), X, <http://www.mdz-nbn-resolving.de/urn/resolver.pl?urn=urn:nbn:de:bvb:12-bsb10258208-6>, traducción propia.

⁷¹ Friedrich Schlegel, *Kritische Ausgabe seiner Werke*, vol.16, ed. de Ernst Behler (Paderborn: F. Schöningh, 1958-1985), 402, citado en Javier Arnaldo, *Estilo y naturaleza: La obra de arte en el Romanticismo alemán* (Madrid: Visor, 1990), 124.

Nutrir las artes unas con otras y encontrar puentes entre unas y otras.
Las columnas pueden quizá convertirse en pinturas, [...] las pinturas en poemas, los poemas en músicas; ¿y quién sabe? una majestuosa música sacra se elevaría de repente en el aire como un templo.⁷²

En este caso sí que veríamos claramente la llamada a transgredir las fronteras entre las artes, a interrelacionarlas, y en este sentido podemos observar una serie de prácticas por parte de los románticos que obedecerían a este imperativo de anular los límites que se habían establecido entre las disciplinas. Pero si bien este paso es indispensable y muy próximo a la obra de arte total, aún no contiene exactamente la formulación de esta entendida como *gesamtkunstwerk*, es decir, como el deseo de crear una única obra en la que todas las disciplinas artísticas o al menos las tres principales, estén presentes.

2.4.4. La interrelación de las artes y la investigación de sus correspondencias

Lo que encontramos en este paso inmediatamente previo es justamente la respuesta a esa llamada conjunta de la cual August Wilhelm Schlegel es portavoz y que tendría dos movimientos: uno que llama a *nutrir las artes unas con otras* y otro que supone *encontrar sus puentes*, ambos directamente relacionados.

El primero, el nutrir las artes entre sí, tiene su reflejo práctico cuando los románticos potencian, en el ámbito de su propia disciplina, la presencia del carácter de un arte distinto. El ejemplo mayoritario lo encontramos en el caso de la literatura, en la que los escritores tratarán de evidenciar la presencia de la música. Así, Josef von Eichendorff o Clemens Brentano, por ejemplo en su poema *Abendständchen* (*Pequeña serenata nocturna*), emplearon recurrentemente la onomatopeya, la asonancia y la aliteración por ser justamente los recursos sonoro-musicales más claros de que dispone el lenguaje

⁷² »Und so sollte man die Künste einander nähern und Uebergänge aus einer in die andre suchen. Bildsäulen belebten sich vielleicht zu Gemälden, [...] Gemälde würden zu Gedichten, Gedichte zu Musiken; und wer weiß? so eine feyerliche Kirchenmusik stiege auf einmal wieder als ein Tempel in die Luft«. A.W. Schlegel, «Die Gemälde: Ein Gespräch», en *Athenaeum*, vol.2, *Jahrgang 1799*, ed. de A.W. Schlegel y Friedrich Schlegel (Stuttgart: Cotta, 1960), 49-50, <https://hdl.handle.net/2027/uc1.b5246438>, traducción propia.

poético.⁷³ Ludwig Tieck daba un paso más al querer convertir su narración poética *Die schöne Magelone* (La bella Magelone) en una composición musical, recurriendo también a efectos como la onomatopeya pero sobre todo, dotando a esta obra poética de fluidez musical, algo que en opinión de August Wilhelm Schlegel consiguió.⁷⁴

También en la comedia satírica *Die verkehrte Welt* (El mundo al revés) trató de crear una *sinfonía de palabras* como apertura de la obra. En ella asigna partes del diálogo a distintos instrumentos, como por ejemplo el primer violín, cuyo discurso tiene que ver además con la interrelación de las artes al declarar:⁷⁵ «¿cómo? ¿No debería permitirse, ni ser posible, pensar con sonidos y hacer música con palabras y pensamientos? [...] la mayoría de las cosas en el mundo lindan entre sí mucho más de lo que piensas».⁷⁶ Dentro del ámbito de la literatura continúa también Novalis, pero no solo para enriquecerla con la música sino también con la pintura a través de numerosas referencias al color, especialmente el azul, al que dota de un significado especial.⁷⁷

El segundo movimiento conlleva la búsqueda de los puentes entre las disciplinas artísticas, una labor que implica una investigación interna sobre las posibles correspondencias entre las artes que toma forma, entre otros casos, en el interés hacia la sinestesia. Este fenómeno, en que el estímulo sensorial de un único sentido despierta junto a él una sensación de otro sentido distinto, es recogido por Tieck en *Prinz Zerbino, oder die Reise nach dem guten Geschmack* (El príncipe Zerbino o el viaje hacia el buen gusto), de 1799, donde relata que «color, fragancia, canto, se proclaman como hermanos».⁷⁸ También por E.T.A. Hoffmann, quien trataba de explicar que: «especialmente cuando he escuchado mucha música, tiene lugar en mí una confusión de

⁷³ Most, «Nietzsche, Wagner», 19.

⁷⁴ Tymms, *German Romantic Literature*, 86.

⁷⁵ *Ibid.*, 70.

⁷⁶ »Wie? Es wäre nicht erlaubt und möglich, in Tönen zu denken und in Worten und Gedanken zu musizieren? [...] das meiste in der Welt gränzt weit mehr an einander, als Ihr es meint«. Ludwig Tieck, *Ludwig Tieck's Schriften*, vol.5 (Berlín: Reimer, 1828), 286-287, <http://digital.bibliothek.uni-halle.de/hd/content/titleinfo/1861514>, traducción propia.

⁷⁷ Véase Carlos Miguel-Pueyo, *El color del Romanticismo: En busca del arte total* (Nueva York: Peter Lang, 2009), 137-146.

⁷⁸ »Farbe, Duft, Gesang, Geschwister nennet«. Ludwig Tieck, *Ludwig Tieck's Schriften*, vol.10, *Prinz Zerbino, oder die Reise nach dem guten Geschmack* (Berlín: Reimer, 1828), 251, <http://digital.bibliothek.uni-halle.de/hd/content/titleinfo/1861456>, traducción propia.

colores, sonidos y aromas. Es como si todos ellos surgieran misteriosamente juntos del mismo rayo de luz y luego se unieran para formar un maravilloso concierto».⁷⁹

Como vimos, ya en 1725 Louis Bertrand Castel se había interesado por la correspondencia entre los colores y los sonidos en su proyecto del *clavecin oculaire*, al que incluso habría pensado en sumar la participación de los perfumes. En esta misma línea, autores como el propio E.T.A. Hoffmann en un apunte titulado *Kreisler's musikalisch poetischer Klub* (*El club poético-musical de Kreisler*), asignaba también a ciertas cualidades de las notas el nombre de colores.⁸⁰ Del mismo modo, August Wilhelm Schlegel se habría anticipado a la *audition colorée* practicada por los simbolistas franceses al asociar cada una de las vocales con determinados colores.⁸¹

Pero es sin embargo el pintor Philipp Otto Runge quien más habría investigado sobre la naturaleza del color en su teoría publicada en 1810 bajo el título *Esfera de colores*. En ella habría ordenado todas las posibles tonalidades al transformar la antigua rueda de color en una esfera tridimensional e incluir en ella las diferencias entre los colores traslúcidos y los opacos.⁸² Aunque no llegó a formularlas completamente, Runge habría empleado esta base para establecer las correspondencias entre ese orden cromático y el sistema de notación musical, asimilando las gamas cromáticas más claras a las escalas musicales más altas y las más oscuras a las escalas más graves.⁸³ Con este tipo de investigaciones habría pretendido llevar a cabo la musicalidad de las artes plásticas, un deseo recurrente que se hacía manifiesto en sus obras, las cuales podían presentar forma de *fuga* o tener *movimiento* según el propio Runge.⁸⁴

Otra de las formas en que los primeros románticos investigaron las correspondencias entre las artes fue a través del motivo del arabesco. Procedente originariamente del ámbito de las artes visuales, donde se materializaba como una clase específica de

⁷⁹ »vorzüglich wenn ich viel Musik gehört habe, finde ich eine Uebereinkunft der Farben, Töne und Düfte. Es kömmt mir vor, als wenn alle auf die gleiche geheimnißvolle Weise durch den Lichtstrahl erzeugt würden, und dann sich zu einem wundervollen Konzerte vereinigen müßten«. E.T.A. Hoffmann, «Höchst zertreute Gedanken», en *Hoffmann's sämtliche Werke: in einem Bande* (París: Baudry, 1841), 581, <https://hdl.handle.net/2027/nnc1.cu50327895>, traducción propia.

⁸⁰ Babbitt, *The New Laokoon*, 176.

⁸¹ Tymms, *German Romantic Literature*, 70.

⁸² Arnaldo, *Estilo y naturaleza*, 94-95.

⁸³ Arnaldo, introducción, 23.

⁸⁴ Walter Frisch, *German Modernism: Music and the Arts* (Berkeley: University of California Press, 2005), 92.

ornamentación, el arabesco es para los primeros románticos una abstracción de ese tipo de composición decorativa. Su carácter como despliegue libre y orgánico que se desarrolla en múltiples ramificaciones, entre las cuales siempre se mantiene una relación de totalidad, lo convertiría en una especie de representación del propio lenguaje artístico, de modo que se manifiesta no solo en la pintura, sino también en la música y en la poesía.⁸⁵ Friedrich Schlegel lo denominaría «la forma más antigua y original de la fantasía»,⁸⁶ una forma que acabaría estableciendo un nexo de unión entre las artes que permitiría a Novalis afirmar que «la auténtica música *visible* son los arabescos, las muestras, los ornamentos».⁸⁷

2.4.5. El paso definitivo hacia la aparición de la obra de arte total

El paso definitivo hacia la formulación de la obra de arte total como *gesamtkunstwerk*, es decir, como una única obra en la que todas las disciplinas artísticas estén presentes, se produce cuando los primeros románticos, después de haber trabajado la unión de las artes desde una perspectiva interna, lo hagan desde otra externa. Lo hacen al redirigir su atención hacia el efecto producido sobre el espectador, ya que se darán cuenta de que este es mucho mayor cuando varias artes se presentan juntas.

El primer autor que en esta genealogía apunta hacia el efecto sobre el espectador es Friedrich Schiller, cuyas teorías sobre el arte y su papel en la sociedad le hacen merecedor de ser considerado el padrino teórico de la *gesamtkunstwerk*. Fue de hecho el propio Richard Wagner quien indicaba que las teorías estéticas de Schiller, de carácter prerromántico, debían ser interpretadas como un preludio a las suyas propias.⁸⁸ Wagner en concreto señalaba las *Cartas sobre la educación estética del hombre*, publicadas entre 1793 y 1794, entre las que podemos destacar la vigésima segunda, que hace referencia al efecto que tienen las artes sobre el espíritu.

⁸⁵ Arnaldo, *Estilo y naturaleza*, 115-116.

⁸⁶ Friedrich Schlegel, «Alocución sobre la mitología (1800)», en *Fragmentos para una teoría romántica del arte*, ant. y ed. de Javier Arnaldo (Madrid: Tecnos, 1994), 203.

⁸⁷ Novalis, «Fragmentos y estudios I (1799)», en *Fragmentos para una teoría romántica del arte*, ant. y ed. de Javier Arnaldo (Madrid: Tecnos, 1994), 162.

⁸⁸ Smith, *Total Work of Art*, 12.

Mientras tanto, se pierden estas afinidades especiales, según el mayor grado que alcanza una obra de estos tres géneros artísticos [música, poesía y artes plásticas] y es una consecuencia natural y necesaria de su perfección el que, sin variación de sus límites objetivos, las diferentes artes se parezcan entre sí cada vez más en su efecto sobre el espíritu. La música tiene que tomar forma en su ennoblecimiento más sublime e influir en nosotros con el poder reposado de una escultura antigua; en su perfección más alta, las artes plásticas tienen que hacerse música y conmovernos por la acción inmediata sobre los sentidos; en su más completo desarrollo, la poesía, como la música, tiene que cautivarnos poderosamente, pero, al mismo tiempo, como el arte plástica, rodearnos de sosegada claridad. El estilo perfecto de toda arte se muestra precisamente en que sabe alejar los límites específicos de la misma, sin anular sus ventajas específicas, y en que, mediante una sabia utilización de sus propiedades, le otorga un carácter más general.⁸⁹

Podemos ver cómo Schiller, en parte desde su carácter clasicista, identifica el poder personal de cada arte en su modo de afectar al espectador y cómo posteriormente, enuncia la premisa para alejar las limitaciones de cada una sin anular sus ventajas específicas. Esta premisa, adaptada, acabará formando parte de la teoría de la *gesamtkunstwerk*, cuando se interprete como un compromiso de conservar lo particular de cada arte como lo más valioso, sin caer en la tentación de atenuarlo para facilitar así la unión de las distintas disciplinas. Pero es ahora esa reflexión sobre el efecto en el espíritu la que debe centrar nuestra atención, puesto que volveremos a encontrarla en el año 1798 en los *Poeticismos* de Novalis.

Las obras de arte plástico nunca deberían ser vistas sin música – y, a la inversa, las piezas musicales solo habrían de escucharse en salas bellamente decoradas. Las obras de arte poético, por otro lado, no han de prescindir ni de uno ni de otro arte para su disfrute. En ello radica

⁸⁹ Friedrich Schiller, *Cartas sobre la educación estética del hombre*, trad. de Vicente Romano García (Buenos Aires: Aguilar, 1981), 122-123.

que la poesía opere de forma tan extraordinaria en los teatros hermosos
o en las iglesias elegantes.⁹⁰

En esta afirmación de Novalis se muestra claramente la conciencia del poder conjunto de las artes, esa *forma extraordinaria de operar* que los románticos reconocerán rápidamente y de forma paradigmática en uno de sus grandes referentes: el drama en la Antigüedad. Será Friedrich von Schelling quien, en su *Filosofía del arte* de 1802, nos ofrezca la formulación más explícita de la obra de arte total de todo el Romanticismo temprano. Tras exponer todo su sistema de clasificación de las artes, presenta justo al final y de forma muy breve la demanda de la combinación de todas ellas en una única forma artística: la ópera moderna, que deberá reformarse para recuperar el esplendor del drama antiguo.

Después de haber alcanzado en el drama la totalidad suprema en sus dos formas, el arte discursivo solo puede aspirar a retornar al arte figurativo, pero no a seguir desarrollándose. La poesía retorna a la música en el canto, a la pintura en el baile (en parte en la medida en que es ballet, en parte en cuanto que es pantomima), a la verdadera plástica en el arte dramático, que es una plástica viviente. [...] Quiero observar aún que la composición más perfecta de todas las artes, la reunión de poesía y música por el canto, de poesía y pintura por la danza, es sintetizada a su vez en la manifestación teatral, más compleja que fue el drama en la antigüedad, de la que solo nos ha quedado una caricatura, la *ópera*, que, con un estilo más elevado y noble por parte de la poesía así como de las demás artes concurrentes, podría conducirnos de nuevo a la representación del antiguo drama combinado con música y canto.⁹¹

La elaboración de un boceto de síntesis de todas las artes a través de las denominadas *artes secundarias*, la proposición de la ópera como posible lugar para esa síntesis, la crítica de la decadencia de esta en su tiempo frente a la perfección del teatro griego, son elementos que estarán presentes en la teoría de Wagner. De este modo, aún sin ser

⁹⁰ Novalis, «Poeticismos (1798)», en *Fragmentos para una teoría romántica del arte*, ant. y ed. de Javier Arnaldo (Madrid: Tecnos, 1994), 108-109.

⁹¹ F.W.J. Schelling, *Filosofía del arte*, trad. de Virginia López-Domínguez, 2.^a ed (Madrid: Tecnos, 2006), 492.

mencionada, podemos ver que la *gesamtkunstwerk* toma forma ya en Schelling.⁹² Y esto ocurre por la referencia al poder del drama, un poder sobre el que volvería a incidir, varios años más tarde, August Wilhelm Schlegel en sus conferencias *Über dramatische Kunst und Literatur* (Sobre arte dramático y literatura), donde lo define como el arte «donde muchas artes se combinan para producir un efecto mágico».⁹³

De nuevo aparece la referencia al efecto conjunto de las artes, un efecto final que según Schlegel es a su vez producto de una intrincada acumulación de efectos. Entre ellos figuran desde la integración del individuo en una comunidad de espectadores, con la que interactúa al conmoverse simultáneamente por la acción del diálogo, hasta la estimulación de todos sus sentidos por la decoración, la iluminación y la música. Estos factores, al combinarse, no solo provocarían, sino que aumentarían la ilusión dramática.⁹⁴ Schlegel, que vuelve a tomar de ejemplo al drama antiguo, tampoco llega a mencionar el término *gesamtkunstwerk* en su obra, como tampoco lo había hecho Schelling. Sin embargo, el término sí que aparecerá en 1827, en los escritos del filósofo romántico K.F.E. Trahdorff.

Y es que, de manera contraria a la creencia popular, no fue Wagner quien acuñó el término *gesamtkunstwerk* sino este último autor en su obra *Ästhetik oder Lehre von der Weltanschauung und Kunst* (Estética o teoría de la concepción del mundo y el arte). En ella lo utiliza para explicar cómo las cuatro artes principales, el arte del sonido de la palabra, la música, la mímica y la danza, tienen implícita la capacidad de unirse para conformar un único espectáculo siguiendo una aspiración fundamental hacia la *gesamtkunstwerk* que es común a todo dominio artístico.⁹⁵

Es de esta forma como llegamos, varias décadas después del apogeo del Romanticismo temprano, hasta Richard Wagner, quien al fin nos ofrecerá la formulación más completa de la obra de arte total, que es recogida principalmente en dos obras: *La obra de arte del*

⁹² Most, «Nietzsche, Wagner», 23.

⁹³ »Das Theater, wo der Zauber mehrerer Künste vereinigt wirken kann«. A.W. Schlegel, *Ueber dramatische Kunst und Literature*, vol.1 (Heidelberg: Mohr und Winter, 1817), 54, <https://hdl.handle.net/2027/nyp.33433082516877>, traducción propia.

⁹⁴ Frederick Burwick, *Illusion and the Drama: Critical Theory of the Enlightenment and Romantic Era* (University Park: Pennsylvania State University Press, 1991), 143.

⁹⁵ K.F.E. Trahdorff, *Aesthetik oder Lehre von der Weltanschauung und Kunst* (Berlín: Maurer, 1827), 312, https://archive.org/details/bub_gb_h54vAAAAYAAJ.

futuro de 1849 y *Ópera y drama* de 1851. Su gran labor teórica, la materialización de su proyecto en el ciclo *El anillo del Nibelungo* y su trabajo de difusión y popularización de la *gesamtkunstwerk*, le hacen merecedor de ser considerado la figura más representativa de esta categoría estética. Una categoría en cuya gestación por parte de Wagner aparece de nuevo la preocupación por el efecto sobre el espectador, sobre el público, que le conduce a postular, con más firmeza si cabe, al drama antiguo como gran referente de esta forma artística superior. El compositor sigue así el camino marcado por Schelling y cumple de hecho su deseo de revitalización del género operístico. Veamos entonces cómo explicaba el propio Wagner el surgimiento de la idea de esta nueva forma artística en una carta abierta dirigida al músico francés Berlioz y publicada en febrero de 1860:

Me preguntaba cuáles debían ser las condiciones del arte para que este pudiera inspirar al público un respeto inviolable, y, a fin de no aventurarme demasiado en el examen de esta cuestión, fui a buscar mi punto de partida en la antigua Grecia. Allí encontré desde el principio la obra artística por excelencia, *el drama*, en el que la idea, por sublime, por profunda que sea, puede manifestarse con la mayor claridad y de la forma más universalmente inteligible. Hoy nos sorprende con razón que treinta mil griegos pudieran seguir con un interés constante la representación de las tragedias de Esquilo; pero si buscamos la manera por la cual se obtenían tales resultados encontramos que es por la alianza de todas las artes trabajando juntas por un mismo propósito, es decir, la producción de la obra artística más perfecta y la única verdadera. Ello me condujo a estudiar las relaciones de las diversas ramas del arte entre sí [...] Me di cuenta, en efecto, que allí donde una de estas artes alcanzaba sus límites infranqueables, comenzaba inmediatamente, con la más rigurosa exactitud, la esfera de acción de otra; que, consecuentemente, por la unión íntima de estas dos artes, se expresaría con la claridad más satisfactoria aquello que no podían expresar cada una de ellas por separado; que, por el contrario, toda tentativa de lograr con los medios de una de ellas lo que no podría ser logrado sino por el conjunto de ambas, debía fatalmente conducir a la

oscuridad, a la confusión primero, y después a la degeneración y a la corrupción de cada arte en particular.⁹⁶

Sirvan estos pocos principios como un adecuado adelanto de lo que será la teoría wagneriana de la *gesamtkunstwerk* que estudiaremos más adelante. Finalizaremos ahora este capítulo con la descripción de las únicas manifestaciones prácticas que, a nuestro juicio, responden claramente a la idea de crear una obra de arte total como combinación de varias artes en una única obra dentro del contexto del Romanticismo temprano.

Vendrán de la mano de dos pintores, Philipp Otto Runge y Caspar David Friedrich, quienes, aun no logrando realizar plenamente sus obras, algo que como veremos es un problema congénito de la obra de arte total, nos dejaron el testimonio de la pretensión de combinar varias artes en una única obra. Lo hicieron mucho antes que Wagner, y con la diferencia además de ser dos proyectos en que no es el drama musical la forma artística que sirve para reunir las distintas artes sino la pintura. Esta, en su unión principal con el resto de artes plásticas, entroncaría más bien con el segundo gran referente de los románticos; la catedral gótica, igualmente admirada por el efecto total que producía en el receptor.

Comenzaremos por el proyecto más válido de ambos, el de Philipp Otto Runge, quien, como hemos visto, habría investigado sobre la interrelación de las artes. Runge concibió una obra de arte total titulada *Las cuatro partes del día*, conocida también como *Las horas del día*, que estaría compuesta principalmente por cuatro cuadros: *La mañana*, *El día*, *La tarde* y *La noche*. Este conjunto pictórico presentaría un complejo programa conceptual puesto que a su carácter cíclico se le sumaban varios niveles de significado. Las cuatro pinturas no solo representarían la progresión de las partes del día y de las estaciones, sino también las edades de la vida y las distintas eras,⁹⁷ a los que podía sumarse además, según Wolf Stubbe, una interpretación jeroglífica sobre el sentido del mundo en forma de arabescos.⁹⁸ De esta forma, resulta prácticamente imposible ofrecer

⁹⁶ Richard Wagner, «Une lettre à Hector Berlioz», *Journal des débats politiques et littéraires*, 22 de febrero de 1860, <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k452258x/f2.item.r=wagner>, traducción propia.

⁹⁷ Kunsthalle de Hamburgo, exposición *Runge's Cosmos: The Morning of the Romantic Era* celebrada del 3 de diciembre de 2010 al 13 de marzo de 2011.

⁹⁸ Véase Wolf Stubbe, «Cuestiones sobre “Las horas”», en *Runge: Preguntas y respuestas; Simposio en la Kunsthalle de Hamburgo*, ed. de Werner Hofmann (Madrid: Visor, 1993), 35.

una interpretación completa de esta obra. Lo podemos comprobar en la descripción que hacía el propio Runge sobre la última pieza:

La cuarta (la «noche») debería arder por debajo en un fuego compuesto de flores que se juntarían a los niños durmientes que, cubiertos de humo y de rocío y conscientes del amor y de la protección que viene de arriba, esperan la claridad de lo infinito, que es eterna y calma por encima de nosotros, y que *florecerá, engendrará, parirá y se hundirá* de nuevo, en una rotación perpetua.⁹⁹

Este núcleo pictórico debía ser acompañado por las demás artes, pues el objetivo de Runge, tal como lo exponía en una carta dirigida a su hermano Daniel del 22 de febrero de 1803, era elaborar un ciclo que «llegará a ser una poesía abstracta, pictórica, fantástico-musical, con coros, una composición para las tres artes juntas, para la que la arquitectura habría de erigir un edificio muy particular».¹⁰⁰ Y es que Runge tenía pensado acompañar la contemplación de los lienzos con música coral compuesta por su amigo Ludwig Berger y con el recitado de la poesía de su otro amigo Ludwig Tieck, quien consideraba que el proyecto reflejaba una continuidad de matemática, música y colores. Finalmente, se enmarcaría todo el conjunto dentro de una capilla gótica diseñada por el propio Runge y que por lo tanto debería ser construida *ex profeso*.¹⁰¹

Como decimos, el proyecto no llegó a realizarse, aunque Runge sí completó los dibujos de los cuatro cuadros que serían publicados en forma de grabados en dos ediciones de los años 1805 y 1807. De entre ellos, solo uno, *La mañana*, sería trasladado a pintura de gran formato, esta vez en dos versiones conocidas como *La pequeña mañana* de 1808 y *La mañana grande* de finales del mismo año.¹⁰²

⁹⁹ Ph.O. Runge, «Carta a Karl Schildener (1806)», en *Fragmentos para una teoría romántica del arte*, ant. y ed. de Javier Arnaldo (Madrid: Tecnos, 1994), 117.

¹⁰⁰ Ph.O. Runge, *Briefe und Schriften*, ed. de Peter Bethhausen (Berlín: Henschel, 1981), 130, citado en Javier Arnaldo, *Estilo y naturaleza: La obra de arte en el Romanticismo alemán* (Madrid: Visor, 1990), 117.

¹⁰¹ Frisch, *German Modernism*, 92.

¹⁰² Kunsthalle de Hamburgo, exposición *Runge's Cosmos: The Morning of the Romantic Era* celebrada del 3 de diciembre de 2010 al 13 de marzo de 2011.

El otro ejemplo lo encontramos en el también pintor y amigo de Runge, Caspar David Friedrich, quien hacia 1830 ideó toda una obra de arte total con el objetivo de satisfacer el encargo ordenado por el poeta y consejero de Estado ruso Vasily Zhukovsky. El conjunto estaba formado por cuatro cuadros con alegorías musicales,¹⁰³ pintados no sobre lienzo sino sobre papel, de modo que las pinturas adquirirían una consistencia transparente que posibilitaría su presentación en dos versiones diferentes según la cantidad de luz con que fueran iluminadas. Así, las obras podrían verse de una forma a la luz del día y de otra en un salón oscuro concebido para su exposición, en que un aparato de proyección desvelaría su versión oculta. Friedrich pretendía crear una atmósfera llena de espiritualidad al acompañar la exposición de estas imágenes con una música correspondiente a cada una de las escenas.¹⁰⁴ En la carta dirigida a Zhukovsky con fecha del 12 de diciembre de 1835 podemos conocer los pormenores de este proyecto:

Para explicarme mejor diré lo siguiente: cuando el espectador entre en la habitación oscura, o –mejor– eclipsada, podría elevarse desde lo lejano una música que se correspondiese armónicamente al cuadro número 1, y, una vez ocurrido esto, podrían sucederse con cortos intervalos los cuadros núm. 2, núm. 3 y núm. 4. Creo que no me he expresado de forma comprensible y voy a intentar hacerlo de nuevo. Pienso que desde las oscuras notas del acompañamiento del cuadro número 1, ha de pasarse a la música mundana del cuadro núm. 2, y de ahí a la música espiritual del núm. 3, para pasar a la música celestial del núm. 4.¹⁰⁵

En esta misma carta, Friedrich habría dejado también instrucciones para que «antes de que se muestren las obras, se realicen una o dos pruebas, de modo que música y pintura se integren con correcta reciprocidad».¹⁰⁶ Estas instrucciones se debían a que el conjunto iba a ser enviado desde Dresde a Rusia, gracias a lo cual Friedrich dejó testimonio de esa constante preocupación de los románticos por el efecto sobre el espectador al insistir de

¹⁰³ Arnaldo, *Estilo y naturaleza*, 117.

¹⁰⁴ Nobert Wolf, *Caspar David Friedrich 1774-1840: El pintor de la calma* (Colonia:Taschen, 2003), 88-89.

¹⁰⁵ C.D. Friedrich, *Caspar David Friedrich in Briefen und Bekenntnissen*, ed. de Sigfrid Hinz (Múnich: Rogner & Bernhard, 1968), 70, citado en Javier Arnaldo, *Estilo y naturaleza: La obra de arte en el Romanticismo alemán* (Madrid: Visor, 1990), 117-119.

¹⁰⁶ *Ibid.*, 117.

nuevo en que «para elevar los efectos [...] de modo que estas obras, en el caso de que gustasen, pudieran servir a horas felices, deben verse tan solo acompañadas de música».¹⁰⁷ En estas palabras vemos claramente el eco de aquellas otras de Novalis cuando decía que «las obras de arte plástico nunca deberían ser vistas sin música». Desgraciadamente, todo el conjunto se perdió en su traslado a San Petersburgo en 1835, pero en su lugar se conserva una obra semejante, *Paisaje de montaña con río*, que también nos ofrece un mismo paisaje con dos versiones distintas.¹⁰⁸

¹⁰⁷ Ibid.

¹⁰⁸ Wolf, *Caspar David Friedrich*, 88-89.

2.5. El Romanticismo como sustrato de la obra de arte total

En este capítulo vamos a analizar la cosmovisión propia del Romanticismo para entender el sustrato que dio lugar a la obra de arte total, puesto que esta nacerá como la solución a una serie de necesidades y problemáticas surgidas en el contexto general en que este movimiento se encontraba: la modernidad.

2.5.1. La modernidad como contexto

El movimiento romántico surgirá como reacción ante las contradicciones de la modernidad. Se manifestará en una crisis existencial colectiva que pone en cuestión el orden establecido por la edad de la razón a todos los niveles: político, social, cultural, religioso, etc. Se produce tras la aparición de un sentimiento común de pérdida de la unidad armónica propia de la Europa premoderna, con la que la decadencia de la era ilustrada, en declive desde la segunda mitad del siglo XVIII, habría acabado definitivamente.¹ Al tratarse de una crisis global, los románticos no se limitarán al ámbito artístico, en el que propusieron una poética propia frente a la poética clasicista. Romperán con los valores de la tradición ilustrada en muchos ámbitos distintos con la defensa de una completa visión sobre la vida, el hombre y la naturaleza que hace del Romanticismo, no un simple estilo artístico, sino un movimiento total; el último movimiento total de Europa.²

La modernidad se sustentaba sobre tres pilares fundamentales: en el ámbito político, la Revolución francesa; en el económico, la Primera Revolución Industrial y en el pensamiento, la Ilustración. La Ilustración tuvo su origen en la necesidad de distintos pensadores de acabar con el dogmatismo característico del Antiguo Régimen. Estos querían depurar el saber de prejuicios y supersticiones por medio de una absoluta confianza en la razón.³ El hombre debía armarse de valor para conocer por sus propios medios y dejar de aceptar a ciegas el conocimiento que le venía dado por la tradición, la autoridad o la palabra revelada. Solo la razón, que es independiente de la religión y la

¹ Dante Pérez, «Hegel y la estética del primer Romanticismo», *AdVersuS: Revista de Semiótica*, n.º 6-7 (2006), 2, http://www.adversus.org/indice/nro6-7/articulos/articulo_perez.htm.

² Viñas, *Historia de la crítica*, 267.

³ Menene Gras Balaguer, *El Romanticismo: Como espíritu de la modernidad*, 2.ª ed. (Barcelona: Montesinos, 1988), 37.

política, puede proporcionarle certezas, de modo que todo aquello que no sea aprobado por ella deberá ser rechazado como falso. Al seguir este método, los hombres alcanzarían el verdadero conocimiento, que es la base de la felicidad humana, e ingresarían en una etapa de madurez en la que por fin se conseguiría la autonomía y autosuficiencia del sujeto, que ahora tiene en sus manos su propio destino.⁴

Para ello, uno de los aspectos que por supuesto habría de ser cubierto es la propia supervivencia del hombre, que se lograría derrotando a uno de sus mayores enemigos, la naturaleza, aún vista con temor y desconfianza por ser fuente de males como enfermedades, inclemencias y catástrofes.⁵ Sería igualmente la razón aquello que permitiría al fin su conquista por medio de la ciencia moderna, que al concebirla como un engranaje mecánico, lograría domarla hasta reducirla a simple objeto de uso y disfrute para el ser humano.⁶

Esta nueva actitud frente al mundo, esta renovada confianza del hombre en sí mismo, se encontraría respaldada por las conclusiones que proporcionaba uno de los filósofos que más estudió la razón, Immanuel Kant, quien precisamente elaboró su *Crítica del juicio* para conocer el alcance y los límites del raciocinio humano. En ella aparece el elemento central sobre el que construye todo su sistema del idealismo trascendental y que será vital para el pensamiento posterior: el *giro copernicano*. Lo que Kant postula es *la unidad originaria de la apercepción*: el yo o la subjetividad es la incondicionada condición de toda experiencia, de manera que es un fundamento infundado, *se pone a sí misma*, lo que significa que el mundo que conoce el sujeto es el mundo que el sujeto construye, por lo que solo podemos admitir la realidad de la conciencia.⁷

Como explica Hernández-Pacheco, ese autoponerse del sujeto hace que Kant otorgue al resto de pensadores ilustrados justo lo que necesitan oír, puesto que las implicaciones son de su máximo interés: si la actividad pensante aparece antes que el objeto determinado en que se piensa, esta es espontánea, libre. Ello significa que la libertad es el fundamento que hace posible la ciencia. De este modo, se legitima la raíz profunda del movimiento

⁴ Roberto Blanco y Mariano González, *Historia de España: Segundo bachillerato* (Madrid: Editex, 2016), 159.

⁵ Hernández-Pacheco, *La conciencia romántica*, 63.

⁶ Gras, *El Romanticismo*, 37-38.

⁷ Hernández-Pacheco, *La conciencia romántica*, 37-38.

ilustrado; el pensamiento libre como base del conocimiento científico y, por ende, de la educación y el progreso.⁸

El desarrollo de estas ideas en el seno de la intelectualidad ilustrada acaba en su aplicación a la reflexión sobre la situación de la sociedad y la política de su tiempo. Fructificará en la defensa de los principios de igualdad y libertad, unos principios que en Francia llegan y calan en el pueblo. La convergencia de los problemas de injusticia social propios del Antiguo Régimen con una agudizada crisis económica debida a las malas cosechas y la penetración de estas nuevas ideas dio lugar, en este país, a una salida política de esta situación. Será la Revolución francesa, producida en 1789, que se erige como el segundo pilar de la modernidad.⁹

El sujeto moderno, que ya había cuestionado todo el conocimiento adquirido, toma ahora cuerpo como pueblo que se replantea el orden social y político establecido para derrocarlo y comenzar de nuevo haciéndose cargo de su propio futuro. A partir de ese momento se produce la entrada en la historia, puesto que, al emanciparse, el hombre se convierte en sujeto histórico y tendrá que recurrir a la filosofía de la historia para interpretar y dotar de sentido a su devenir.¹⁰

Algo similar ocurrirá en el campo del arte al producirse un rápido proceso de secularización cultural. Como nos explica David Roberts, el arte, que hasta el momento había permanecido al servicio absoluto de la Iglesia y del poder político, se ve despojado de su conexión con estas dos instituciones de las cuales era su manifestación más poderosa. Muchos edificios eclesiásticos se convirtieron en monumentos para hombres ilustres y héroes de la nación, como sucedió en el caso del icónico Panteón de París, y gran parte del patrimonio artístico de la Iglesia se expropió para conformar la colección de los nuevos museos nacionales. Algunos de ellos se ubicarían en palacios igualmente decomisados, como el del Louvre, que abriría sus puertas a un público que nunca había tenido acceso a él.¹¹ Sin embargo, lo que este público ya no podría conocer más será el contexto concreto en que surgió cada una de esas obras de arte puesto que estas han sido

⁸ *Ibíd.*

⁹ Michel Vovelle, *Introducción a la historia de la Revolución francesa* (Barcelona: Crítica, 2000), 11-23.

¹⁰ David Roberts, *The Total Work of Art in European Modernism* (Ithaca, NY: Cornell University Press, 2011), 256.

¹¹ *Ibíd.*, 2.

separadas de él. Como sigue declarando Roberts, esta cuestión será denunciada por Quatremère de Quincy. Este autor ve en el museo el símbolo de la ruptura del arte con su trasfondo social y espiritual, ya que aglutina sin reparo piezas tan distintas como Venus y Madonas en el mismo lugar. Estas piezas ya no estarían vivas porque se han convertido en simples objetos de contemplación estética, con los que además se mercadeará según los dictados de la moda. Para el crítico francés, que vivió en primera persona estos hechos, esta transformación habría matado al arte para hacer historia de él, para clasificarlo como fragmentos aislados según criterios cronológicos, estilísticos, etc.¹²

Del mismo modo, nos explica Roberts que este mismo diagnóstico sería compartido por Hegel años más tarde en *Fenomenología del espíritu* y en las *Lecciones sobre la estética*. Lo hará no con un tono crítico, sino simplemente analítico, ya que piensa que este proceso es realmente necesario e ineludible,¹³ puesto que, al separarse de la religión, el espíritu divino abandona el arte definitivamente. A partir de entonces el arte será profano y por ello ya nunca será capaz de retener nuestro más alto interés. Según el mismo autor, las consecuencias aún irían más allá para el historiador del siglo XX Adolf Behne, para quien este momento marcaría además la separación definitiva de las artes, simbolizada en este caso por el marco del cuadro. Este encerraría al arte en una obra individual aislándolo, de modo que sería la culminación de la caída metafórica del arte desde la síntesis espiritual de la catedral gótica, que sería símbolo precisamente de la creación colectiva y de la unión de las distintas artes.¹⁴

La Revolución francesa marca entonces el inicio de la modernidad en el ámbito artístico por estas nuevas condiciones en que el arte se ha liberado del servicio a la corte, que ejercía su patronazgo, y del de la Iglesia, que lo controlaba ideológicamente.¹⁵ El arte ha ganado su autonomía como antes la había ganado la ciencia; su fin puede ser únicamente la belleza, es libre, pero esa libertad implica, como contrapartida, que ya no tiene una función social que lo legitime. Ello encierra la problemática de tener que buscar su lugar en el mundo y de verse desprovisto de trascendencia. El arte moderno se fundamenta así

¹² *Ibíd.*, 37.

¹³ *Ibíd.*, 51.

¹⁴ *Ibíd.*, 255-257.

¹⁵ *Ibíd.*, 2-3.

en una paradoja a la que recurrentemente tratará de dar solución para redimirse en el futuro.¹⁶ Una de esas soluciones será la obra de arte total.

2.5.2. La aparición de una nueva sensibilidad

Lo problemático se produce cuando esa absoluta confianza en la razón se torna en soberbia, cuando los ilustrados acaban considerándola una fuerza todopoderosa a la que no se le escapa nada porque es capaz de explicar cualquier cosa, aunque claro está, desde la lógica. Al considerar que el único método válido es el científico y que el único conocimiento certero es el que se obtiene de los fenómenos a través de la información que nos transmiten los sentidos, los ilustrados desechan cualquier otro tipo de conocimiento. Ello supone una renuncia tácita a la realidad suprasensible, a la cosa en sí o noúmeno siguiendo la terminología kantiana. De esta forma, el mundo se ve desprovisto de toda su espiritualidad, queda despojado de su vida interna.¹⁷ La inicial actitud crítica de la Ilustración acaba volviéndose dogmática de forma que su ideal de libertad se pervierte, entrando así en declive hacia la segunda mitad del siglo XVIII.

La raíz de esta problemática se encontraría precisamente en aquel elemento central sobre el que se apoyaba el optimismo ilustrado, el giro copernicano de Kant, que conducía a una grave consecuencia: si únicamente podemos admitir la realidad de la conciencia, del yo, de esa subjetividad incondicionada, entonces no podemos admitir la realidad ni del mundo ni de Dios. La razón humana no puede probarlos, están presentes en nuestro pensamiento, pero con una mera función regulativa que nos permite actuar *como si* existiesen, pero sin poder acceder a ellos porque de existir, estarían más allá de los límites de nuestra razón. Kant habría encontrado al fin los límites del raciocinio humano, pero estos han resultado ser tan estrechos que han acabado por encerrar al sujeto dentro de su propia subjetividad.¹⁸

Lo que encuentra el hombre moderno al final del camino ilustrado es su separación de todo lo que le acompaña en su existencia: tanto de la naturaleza, que había sido degradada como un mero objeto de estudio perdiendo todos sus atributos misteriosos, como de los

¹⁶ *Ibíd.*, 257.

¹⁷ Gras, *El Romanticismo*, 37.

¹⁸ Hernández-Pacheco, *La conciencia romántica*, 40-41.

demás, de los otros.¹⁹ El hombre se encuentra preso de profundas y dolorosas escisiones, no solo la mencionada de forma general entre el hombre y el mundo, sino también entre sujeto y objeto; racionalidad y sensibilidad; arte y naturaleza; filosofía y poesía, etc. De este modo, lejos de dominar el mundo, el hombre moderno lo habría perdido para siempre.²⁰

Este diagnóstico lo realizan los románticos, hombres dotados de una nueva sensibilidad que sufren una angustia claustrofóbica ante los estrechos muros que la edad de la razón había levantado en torno al sujeto. Por eso el Romanticismo no protagoniza una ruptura total con la filosofía de la Ilustración, sino que la toma como punto de partida ya que se encuentra inmerso en su problemática. La situación del hombre y de su época les merece la condición de *trágica*, por lo que condenarán duramente la terrible coyuntura existencial en la que irremediabilmente se encuentran. Sin embargo, lejos de sumirse en el drama, responderán ante ella con una irrefrenable voluntad de rebeldía revolucionaria.²¹

En medio del profundo estado de desorientación que se vivía a finales del siglo XVIII por las grandes transformaciones sociales, políticas y científicas, el Romanticismo trazará un camino alternativo para el hombre, una manera diferente de relacionarse con el mundo que pretende restaurar el vínculo con lo inconmensurable, con lo ilimitado. Comienzan por tratar de recuperar al hombre como individuo concreto al valorar todas las dimensiones que lo conforman. Van más allá de esa esfera estrictamente racional que lo definía como sujeto cognoscente para reivindicar el papel de la imaginación, las creencias, los sentimientos, lo pasional, la creatividad, etc. Reivindicarán incluso lo más puramente irracional, pues los románticos defendían la existencia de fuerzas ocultas en el interior del ser humano que les hace ser considerados los descubridores del inconsciente.²²

Seguidamente reconocerán la dimensión espiritual y trascendental del mundo admitiendo la existencia de poderes superiores que influyen de forma velada en la realidad fenoménica. Para acceder a esta dimensión de la realidad, el sujeto deberá recurrir

¹⁹ Steinbrügge, «Before all», 42.

²⁰ María del Rosario Acosta López, *Silencio y arte en el Romanticismo alemán* (S.l.: Facultad de artes Universidad Nacional de Colombia, 2006), 6-18.

²¹ Argullol, *Héroe y el único*, 18-19.

²² Gras, *El Romanticismo*, 27-36.

consecuentemente a modos del conocer distintos de los puramente prácticos y lógicos, por lo que los románticos propondrán modos de conocimiento intuitivos, concretados principalmente en el arte y la estética como veremos más adelante. Ello no quiere decir que menosprecien la racionalidad, sino que esta sería tan solo una parte del conjunto de capacidades de las que va a tener que valerse el hombre para restaurar la comunicación con el universo del que forma parte y así acercarse lo máximo posible al conocimiento de la verdad.²³

Queda claro entonces cómo el Romanticismo surge del corazón mismo de la modernidad, apareciendo esa nueva conciencia por vez primera en los hombres que conformarían el conocido Círculo de Jena entre 1795 y 1800. Estos darían forma a ese núcleo del primer Romanticismo alemán que, partiendo de una imbricación total entre filosofía y literatura, extiende su concepción hacia las demás artes y la estética. Desde ellas continúan hacia la religión y la ética, la historia y la naturaleza, las ciencias, etc., para ofrecer una interpretación de la realidad completamente nueva que acabaría revolucionando toda Europa ya en el contexto de la posguerra napoleónica.²⁴ En este contexto del *Frühromantik* será donde situemos, como ya explicamos en capítulos anteriores, nuestra investigación, por ser el origen de la cosmovisión romántica. Esta cosmovisión se encuentra enclavada como hemos dicho en el seno de la modernidad, pues tres son los pilares que los propios románticos declaran que la sustentan a través del que podemos considerar su justo portavoz, Friedrich Schlegel.

Como bien nos explica Javier Hernández-Pacheco, el primero de ellos será la filosofía idealista de J.G. Fichte. Recogida de forma paradigmática en la obra *Doctrina de la ciencia* de 1794, supone una radicalización del idealismo trascendental de Kant, que servirá a los románticos de base para su posición especulativa, principalmente para los que fueron sus alumnos en la Universidad de Jena. Estos fueron Novalis, Hölderlin y el propio Friedrich Schlegel, aunque fuera F.W.J. Schelling, el gran filósofo del grupo, quien acabase formulando una teoría propia que traería nueva vida al idealismo. El segundo será el gran acontecimiento histórico de su época, que pertenece además a su trasfondo temporal más inmediato; la Revolución francesa. Como declara Pacheco, si bien es verdad que no les marcó tanto en su aspecto más puramente político, sí tuvieron

²³ Ibid.

²⁴ Paolo D'Angelo, *La estética del Romanticismo* (Madrid: Visor, 1999), 16.

un profundo calado sus consecuencias culturales y la instauración de «la idea de libertad como un valor absoluto».²⁵ El tercero y último de ellos lo constituye la novela *Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister* de Goethe, sobre la que ya hablamos, para comprobar cómo se convirtió en el ideal de obra literaria y artística por los principios que los románticos veían en ella implícitos.

La selección de estas tres fuerzas, cada una propia de los distintos ámbitos intelectual, político y cultural, constituye una guía excepcional para comprender a grandes rasgos la identidad del movimiento romántico. Este combina el análisis especulativo del mundo que lo rodea con un ansia de libertad revolucionaria que sitúa su ideal en el ámbito literario y, por ende, artístico. Ello nos permite comprender, como explica Hernández-Pacheco, cómo el nuevo camino que propone el Romanticismo para el hombre, un camino que se recorre en Alemania y no en Francia, será, no un camino político, como en el mencionado país, sino una revolución cultural. Los románticos procuran una salida cultural a la situación de la modernidad precisamente porque su nación, la futura Alemania, no disfrutaba de una unidad política pero sí de una unidad cultural que había sido consolidada con éxito por los jóvenes literatos del Sturm und Drang, Schiller y Goethe.²⁶ Una de las manifestaciones más importantes de esta revolución cultural, que toma forma de manera más específica en el ámbito artístico y estético, será la obra de arte total. Veremos cómo el Romanticismo transita su camino hacia ella, pero para ello será necesario conocer más en profundidad cuál era exactamente la situación de la que partían.

2.5.3. La situación de partida

A los románticos les embarga un omniabarcante sentimiento de pérdida, pues la escisión provocada por la cosmovisión moderna es tan vertebral, que han quedado afectados prácticamente todos los niveles de la vida. No solo se produce dentro del sujeto, en quien se confrontan de forma acuciante la libertad de la subjetividad y la determinación de la objetividad, sino que también afecta a la forma en que dichos sujetos se relacionan entre sí. Con la llegada de la sociedad preindustrial, los vínculos y lazos hasta ahora establecidos entre ellos se rompen para reconfigurarse bajo los nuevos criterios del capitalismo y el avance tecnológico. Los distintos sujetos pierden su identidad en este

²⁵ Hernández-Pacheco, *La conciencia romántica*, 27-29.

²⁶ *Ibíd.*, 21-27.

nuevo orden social marcado rígidamente por el Estado, en que la división del trabajo y la requerida especialización, les conduce a un escenario completamente desconocido donde reina la competitividad, la explotación y la fragmentación.²⁷

Como vemos, es tal la magnitud del desgarramiento vivido, que los románticos solo pueden reaccionar con angustia ante la plena consciencia de que el hombre, no solo ha perdido la centralidad y el protagonismo en el universo, sino que ha quedado separado definitivamente del mundo, un mundo que ha quedado inaccesible, aunque podamos seguir contemplándolo con anhelo desde el otro lado.²⁸

Como explica Rafael Argullol, ante esta situación tienen claro cuál es la causa principal que ha provocado esta caída sistemática, cuál es el núcleo de la problemática, y esta no es otra que la pérdida de la unidad primigenia con la naturaleza.²⁹ Y es que los románticos poseían una visión crítico-inmanente de la naturaleza, según la cual, la concebían como una entidad viva y autónoma bajo su propia interpretación del mito del *anima mundi* procedente del *Timeo* de Platón. Según este mito, el demiurgo habría infundido al mundo, al universo, un alma que lo convierte en una criatura viviente en permanente proceso evolutivo, donde todas las cosas están integradas en absoluta armonía formando un maravilloso conjunto orgánico.³⁰ A este conjunto pertenece indudablemente el hombre, que estaría fusionado con la naturaleza puesto que su propia alma habría sido creada a partir de aquella misma substancia con la que el demiurgo creó el alma del mundo. Esta sería la razón por la que habría una armonía en el universo: que todo y todos perteneceríamos a un mismo organismo.³¹

Sin embargo, con la conciencia moderna eso ha cambiado, porque la mentalidad cientificista y utilitarista de la era de Newton ya no siente la naturaleza como un ser viviente dinámico, sino que la considera como un mecanismo cuyas leyes han de

²⁷ Danielle Follett, «*Tout et N'importe Quoi: The Total Artwork and the Aesthetics of Chance*», en *The Aesthetics of the Total Artwork: On Borders and Fragments*, ed. de Anke Finger y Danielle Follett (Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2011), 87.

²⁸ Rafael Argullol, *La atracción del abismo: Un itinerario por el paisaje romántico* (Barcelona: Destino, 1987), 11-14; Acosta, *Silencio y arte*, 6-18.

²⁹ Argullol, *Héroe y el único*, 331.

³⁰ *Ibid.*, 36.

³¹ Beatriz González Moreno, *Lo sublime, lo gótico y lo romántico: La experiencia estética en el Romanticismo inglés* (Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2007), 40-42.

desentrañarse. Se rompe así la armonía preestablecida y la naturaleza se muestra ahora completamente enajenada.³²

Según Argullol, con este posicionamiento el hombre se ha expulsado a sí mismo de su hogar, de esa madre naturaleza que le proveía de todo sustento y protección y ahora se ha quedado solo en un entorno inerte que se le presenta hostil. Ello le provoca una infinita nostalgia que se reflejará en todo el arte romántico siendo particularmente notorio en la pintura de paisaje.³³

Lo que según este autor anhelan los románticos es precisamente esa unidad con el mundo que han perdido, el sentirse en armonía con todo lo existente. Desean regresar a un estatus ontológicamente previo que sitúan en una época atemporal y mítica que es la *edad de oro*, la cual habría tenido su representación más fiel en la antigua Grecia. En ella, la unión del ser humano con lo infinito era total. El hombre estaba completamente integrado con la naturaleza y la naturaleza a su vez formaba una perfecta unidad con la verdad y la belleza; era la edad de la plenitud del ser.³⁴

Como continúa explicando Argullol, frente a esta edad de oro, los románticos contraponen la época moderna o, tal y como la denomina Hölderlin, el *espíritu de la época*, donde el hombre se ha enajenado de todo aquello que era su estado natural para llevar una *vida muerta* donde impera el egoísmo y la mediocridad. Por ello, lo que desean los románticos es reconciliarse con la naturaleza para poder restaurar así la unidad del Uno y el Todo. Recuperan esta expresión de los propios griegos, *en kai pan*, con la que Jenófanes recogía su impresión tras contemplar el cielo al sentenciar que «el Todo es Uno» y que sería reforzada por otros autores, como Heráclito, quien la reformulaba afirmando que «de todas las cosas Uno, y de Uno todas las cosas».³⁵ Así ahora los autores románticos, como Novalis, tratarán de recoger ese sentimiento en poemas como «Astralis»:

³² Ibid., 39.

³³ Argullol, *La atracción del abismo*, 16-19.

³⁴ Argullol, *Héroe y el único*, 33-35.

³⁵ Ibid., 93-107.

Todas las cosas están en el Uno y el Uno está en todas las cosas,
ver la imagen de Dios en la hierba, en una piedra,
el espíritu de Dios en el hombre y en los animales,
esa actitud deberíamos tener en el fondo de nuestros [corazones].³⁶

Lo que el corazón romántico alberga como su máxima aspiración es entonces la superación del principio de individuación; que el Uno penetre en el Todo y que el Todo vuelva a inundar el Uno, que el alma del mundo invada la individualidad, el yo, que se disolvería en el conjunto de lo existente. Lo que se alcanzaría así con esta reintegración sería el Uno primordial, el triunfo de lo ilimitado sobre todo lo finito: la realización del Absoluto.³⁷

Esta aspiración fundamental se torna en una necesidad imperante porque, aunque el mundo sea aquello que esté al otro lado, sí es posible, como afirmábamos antes, contemplarlo, y en su contemplación los románticos lo perciben como infinitamente bello. Se da, como explica Simón Marchán Fiz, un universalismo estético que «empapa la concepción del mundo, afanosa de “romantizar” y unificarlo todo bajo el velo de la belleza» de manera que «el mundo ha de ser poetizado, unificado incluso, bajo la contemplación estética y la transfiguración artística».³⁸

Ello se produce porque los románticos, al disponer de una gran sensibilidad estética, perciben como bellas cada vez más cosas, incluso elementos que antes no eran considerados de tal modo, como lo ruinoso, lo fúnebre, lo informe, lo grotesco o incluso lo feo. Lo bello aparece en ámbitos cada vez más amplios, tanto de la naturaleza como de la vida, lo que permite a lo estético rebasar sus fronteras para abarcar la totalidad de la realidad. La belleza tendrá ahora una extensión ilimitada, y precisamente lo bello no es, ni nada más ni nada menos, que la «presentación simbólica del infinito» como recogía August Wilhelm Schlegel en sus *Lecciones sobre la literatura y el arte* reformulando la definición de Schelling de la belleza como «*lo infinito presentado finitamente*».³⁹

³⁶ Novalis, *Poesías completas: Los discípulos en Saïs*, 2.^a ed., ed. bilingüe de Rodolfo Häsler (Barcelona: DVD ediciones, 2004), 131.

³⁷ Argullol, *Héroe y el único*, 331-332; *Ibíd.*, 94-95.

³⁸ Marchán, «Obra de arte total», 128-131.

³⁹ A.W. Schlegel, «Lecciones sobre la literatura y el arte: La doctrina del arte», en *El absoluto literario: Teoría de la literatura del Romanticismo alemán*, ant. y ed. de Philippe Lacoue-Labarthe y Jean-Luc Nancy (Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2012), 424.

La belleza es la forma que tiene el Absoluto de presentarse en el mundo sensible, de modo que los románticos, al tener la sensibilidad estética tan agudizada, tienen una percepción constante y muy fuerte del Absoluto, una percepción que no deja de alimentar tanto sus ansias por reunirse con él, como su frustración por encontrarse separados. Esta es definitivamente la situación a que se enfrentan los románticos: la pérdida de una armonía existencial originaria. Lo que estos hombres postulan, sin embargo, como bien sintetiza Danielle Follet, es que si no hay armonía, habrá que crearla, y la clave para ello será precisamente la belleza.⁴⁰

2.5.4. La solución: el arte y la estética como modo de acceso al Absoluto

La situación es trágica y crítica, pero los románticos se caracterizan precisamente por su espíritu de rebeldía y superación ante la problemática de su época. Sin rendirse, e impulsados por un sentimiento de puro optimismo, creen que es posible solucionar este mal que les oprime y lograr la reconciliación con el mundo. ¿Cómo?; por medio de la experiencia estética, que se les presenta como la experiencia de la verdad por antonomasia.

Tras el fracaso de la filosofía idealista, que no había sido capaz de resolver el conflicto existencial en que ella misma había situado al hombre, el Romanticismo temprano verá en la belleza y con ella en el arte, una vía superior al pensamiento racional y a la acción práctica. Esta permitiría al ser humano superar las escisiones modernas para reconectar con la naturaleza y así acceder de nuevo al mundo. Allí donde la vía filosófica había encontrado sus límites acudirá el arte para auxiliarla y tomar el relevo.⁴¹

El punto de partida para esta solución, y no con ironía, lo habría fijado el propio Kant justamente en la última pieza de su sistema filosófico, la *Crítica del juicio* de 1790, donde expone dos cuestiones que resultarán vitales. En primer lugar, encontramos la propia definición de experiencia estética. Esta supondría una forma completamente distinta de relacionarnos con las cosas porque consiste en la pura contemplación de los objetos,

⁴⁰ Follett, «*Tout et N'importe Quoi*», 87.

⁴¹ Acosta, *Silencio y arte*, 6-18.

donde de inmediato, se despierta un placer que tiene la peculiaridad de ser completamente desinteresado. Con él obtenemos un cierto tipo de conocimiento, pero el juicio del gusto no es capaz de subsumir ese conocimiento bajo un concepto lógico determinado, sino que solo podemos afirmar que gozamos, nada más. Sin embargo, obtenemos acceso a una dimensión totalmente nueva de la realidad que permanece cerrada de cara al resto de enfoques cognoscitivos o prácticos.⁴²

En segundo lugar, Kant nos presenta una forma de comprender cómo funciona la acción artística, que destaca por su singularidad. Así nos explica cómo es el artista quien consigue transformar, por medio de su libertad, el mundo natural, carente de esta y reino de las limitaciones, en un mundo artificial cuya belleza es precisamente reflejo de esa libertad que le ha sido aplicada. De esta forma, en el arte se llegaría a producir, aunque siempre de manera ficticia, la deseada síntesis entre la libertad de la subjetividad y la necesidad del mundo, del ámbito natural. Lo que no hay que olvidar, insiste Kant, es que se trata de un procedimiento irrealizable desde el punto de vista metafísico.⁴³

Será en este punto donde los románticos se desmarquen de la opinión de Kant, porque para ellos, el arte va a unirse con la filosofía no simplemente para declarar la verdad sino para construirla. Acabarán proponiendo una poética de la verdad y para ello buscarán desesperadamente la manera de otorgar a la libertad un sentido de fundamento metafísico.⁴⁴ En esta búsqueda encuentran la siguiente pista en su reconocido padrino teórico, Fichte, quien concedía a la fantasía o imaginación un poder total al afirmar que sería el sujeto quien realmente crearía la estructura del mundo en el propio acto de discernir qué es el yo y qué no lo es, es decir, el no-yo. De esta forma se superaría así la gran escisión entre el sujeto y el mundo. El problema reside, sin embargo, en que esto solo tendría validez dentro de la conciencia del sujeto.⁴⁵

Al igual que Fichte, también Schiller partía de la estética kantiana, e igualmente protagonizó un cambio respecto a ella, pues creía que el arte sí era una manifestación libre de la verdad, precisamente porque, al ser él mismo poeta, comenzaba a ser más

⁴² *Ibíd.*

⁴³ Hernández-Pacheco, *La conciencia romántica*, 32-33.

⁴⁴ Schefer, «Variations on Totality», 36; Hernández-Pacheco, *La conciencia romántica*, 32.

⁴⁵ Hans Gerd Roetzer y Marisa Siguan, *Historia de la literatura en lengua alemana: Desde los inicios hasta la actualidad* (Barcelona: Universidad de Barcelona, 2012), 175.

consciente del poder del arte.⁴⁶ Y es que es Schiller quien desarrolla unos planteamientos respecto al arte y la belleza que serán la base fundamental e imprescindible para la propuesta de solución que acabarán construyendo los románticos, y como parte de esa solución, de la futura teoría de la obra de arte total, algo que convierte a Schiller en el verdadero padrino teórico de esta categoría estética. Sin embargo, y en esta opinión coincidimos plenamente con Matthew Wilson Smith, no se le ha reconocido suficientemente esta labor a Schiller, ni por parte del ámbito académico, ni aun de forma más relevante, por parte de los primeros románticos. Sería únicamente Wagner, como ya comentamos en su momento, quien sí lo hizo y, además, de forma expresa⁴⁷.

Lo primero que hace Schiller en las *Cartas sobre la educación estética del hombre*, la obra donde recogió este pensamiento, es diagnosticar el mundo moderno como un mundo totalmente disgregado, en contraposición a un modelo ideal que sería la antigua Grecia. A causa de los intereses de la industrialización capitalista, el individuo «jamás desarrolla la armonía de su ser», puesto que con la división del trabajo se convierte en una simple pieza de un mecanismo desalmado que ha sustituido a la verdadera comunidad de individuos. «Se separaron el Estado de la Iglesia, y las leyes, de las costumbres; el goce se separó del trabajo; el medio, del fin; el esfuerzo, de la recompensa» y así se haría imposible conformar el organismo completo que caracterizaba a la sociedad griega. Pensaba Schiller que el origen de la armonía de esa sociedad procedía, primeramente, de la armonía interior de cada hombre, que tenía reconciliados su razón y su sensibilidad, de modo que entrevé que, para curar la sociedad, primero deberían resolverse las escisiones interiores del individuo para así hacerlo extensible a toda la comunidad.⁴⁸

La vía para resolverlo no será la política directa, ya que de hecho Schiller escribe esta obra tras el fracaso de la Revolución francesa, ante cuyas consecuencias se sentía horrorizado. En su propuesta, será la belleza la que traiga la libertad para el hombre. Solamente la belleza armoniza las fuerzas que constituyen el carácter humano, lo sensible y lo espiritual, de modo que alcanza un estado de equilibrio entre ambas que hace del hombre un todo.⁴⁹ Sabiendo esto, lo que hay que hacer es valernos del arte, generador de belleza, para encarnar en las obras de arte verdades, que no se encontrarían en el

⁴⁶ Hernández-Pacheco, *La conciencia romántica*, 22.

⁴⁷ Smith, *Total Work of Art*, 11-12.

⁴⁸ Schiller, *Cartas sobre la educación*, 41-51.

⁴⁹ *Ibíd.*, 162.

contenido específico de la pieza, a modo de un arte didáctico, sino que únicamente residirían en su forma, en su pura forma bella. Los ejemplos de esas obras conseguirían, gracias a la acción de la belleza, que pone en equilibrio al hombre, que cada individuo actuase bien tanto moral como políticamente de forma natural, sin tener que imponérselo, de modo que consecuentemente se generaría la mayor cohesión social posible.⁵⁰ La belleza se constituye entonces como una forma de comunicación única, ya que, en palabras del propio Schiller:

todas las otras formas de comunicación separan la sociedad, porque se refieren, exclusivamente, a la receptividad o a la actividad privada de los miembros singulares, es decir, a lo diferenciador entre hombre y hombre; únicamente la comunicación de la belleza une la sociedad, porque se refiere a lo común a todos [...] Solo la belleza hace feliz a todo el mundo, y todo ser olvida sus limitaciones tan pronto experimenta los encantos de lo bello.⁵¹

El artista, por su parte, se convierte en un educador que tiene la responsabilidad de crear obras de arte auténticas que produzcan ese efecto deseado en la sociedad. Cuando ese efecto se logra, nos conduce a un estado ideal denominado *estado estético*, en el que se alcanzaría la deseada igualdad y libertad de todos los miembros de la comunidad y donde sería posible el reino de la moralidad y la plenitud. Sin embargo, a efectos prácticos, este estado solamente existiría entre un número reducido de individuos que fueran capaces de regirse, efectivamente, por lo estético.⁵²

Reconocemos ahora fácilmente cómo es Schiller quien provee, a aquellos autores que comenzarían a reunirse en Jena, de un esquema general que vertebrará su planteamiento principal.⁵³ Podemos comprobarlo en lo que ya hemos ido explicando y, de forma particular, en aquel primer escrito colectivo *Programa de sistema más antiguo del idealismo alemán*, de 1795, que suele atribuirse a Hölderlin, Schelling y Hegel aunque no se conozca con certeza el grado de su autoría.

⁵⁰ Shiner, *La invención del arte*, 210-211.

⁵¹ Schiller, *Cartas sobre la educación*, 162-163.

⁵² *Ibíd.*, 119-165.

⁵³ Raúl Pedro Gabás, «El “todo-uno” del idealismo alemán en la poesía de Hölderlin», *Enrahonar: An International Journal of Theoretical and Practical Reason*, n.º 32-33 (2001): 47.

En todo ello podemos ver ese esquema general que consta de tres fases: la primera, una unidad original representada por la armonía ideal vivida en la antigua Grecia y que los primeros románticos recogían bajo el mito de la edad de oro. La segunda, la escisión, que en ambos casos coincide con el diagnóstico de la sociedad moderna como una sociedad disgregada, en la que también para el *Programa de sistema* el Estado trata «a los hombres libres como un engranaje mecánico» y «tendrá, por tanto, que *acabar*». La tercera y última, una síntesis superior que Schiller recogía en el estado estético y que en el *Programa de sistema* se va dibujando como el efecto de una necesaria mitología de la razón, que consiste en hacer estéticas las ideas para que tengan interés para el pueblo. De este modo, reinaría «una unidad eterna entre nosotros» porque «solo entonces nos espera la *formación* igual de *todas* las fuerzas, tanto del individuo particular como de todos los individuos». ⁵⁴

Esta idea de síntesis superior, que como todas las demás irá desarrollándose en los distintos escritos del Romanticismo temprano, acabará apareciendo como la esperada realización del Absoluto en la historia. Consistiría en una futura encarnación de lo divino en la naturaleza gracias al triunfo de la libertad sobre las limitaciones, lo que supondría el regreso de la plenitud perdida del hombre. ⁵⁵ Ese es el objetivo marcado, y para lograrlo, lo que por supuesto tomarán también de Schiller, como estamos viendo, es el camino estético. Este aparecerá en el texto programático de 1795 en la declaración del *acto estético* como culminación de la razón:

Por último, la idea que todo lo unifica, la idea de la *belleza*, entendida la palabra en su más elevado sentido platónico. Estoy convencido de que el acto más elevado de la razón, aquel en el que ella abraza todas las ideas, es un acto estético, y *verdad* y *bondad* solo están hermanadas en *la belleza*. ⁵⁶

Si el *Programa de sistema* constituía una primera declaración de intenciones, quien realmente fundamentó este camino fue uno de sus tres autores, el gran filósofo del primer

⁵⁴ F.W.J. Schelling, F. Hölderlin y G.W.F. Hegel «Proyecto: El programa de sistema más antiguo del Idealismo alemán (hacia 1795)», en *Fragmentos para una teoría romántica del arte*, ant. y ed. de Javier Arnaldo (Madrid: Tecnos, 1994), 229-230.

⁵⁵ Javier Hernández-Pacheco, «El cinematógrafo, ideal romántico de arte total», *El gnomon: Boletín de estudios becquerianos* 7 (1998): 142.

⁵⁶ Schelling, Hölderlin y Hegel, «Proyecto», 230.

Romanticismo alemán Friedrich von Schelling, quien principalmente en *Sistema del idealismo trascendental* y *Filosofía del arte*, encontró la forma de otorgar a la libertad el estatus de fundamento metafísico.

Schelling pretendía superar a Fichte remontándose a un principio superior al yo, que sería la identidad primigenia entre el yo y el no yo. De este modo, para él, la estructura del mundo que creaba el sujeto fichteano a partir de su discernimiento entre qué fuera el yo respecto del no yo, no sería producto de la fantasía del sujeto sino de la identidad absoluta entre ambos elementos, entre yo y mundo.⁵⁷ Schelling se permite formular dicha indiferencia absoluta defendiendo que tanto el espíritu como la naturaleza tendrían su origen en una única sustancia que sería lo Absoluto o Dios, «aquello respecto a lo cual el ser o la realidad se deriva *inmediatamente*». Es decir, sería la unidad absoluta misma, la totalidad.⁵⁸

Este Dios, siguiendo una visión panteísta, no se constituye realmente si no se despliega, y en ese despliegue da lugar a la multiplicidad de las cosas, de modo que el mundo entero se convierte en una manifestación del Absoluto. A lo que aspira esa evolución del despliegue es al devenir de la consciencia; la naturaleza, que sería una subjetividad inconsciente que acaba desembocando en objetividad, produciría al yo, al espíritu humano, que es justamente la consciencia, para conocerse a sí misma, de modo que tanto espíritu como naturaleza son a la vez sujeto y objeto.⁵⁹

De esta forma, la libertad no sería patrimonio exclusivo del sujeto, sino que también formaría parte de la naturaleza como algo esencial en ella. El último grado de la conciencia es la conciencia estética, en la que el artista como sujeto no lo hace todo de modo consciente, libre. Es solo cuando se suma una actividad inconsciente, que hace que cada parte parezca *necesaria* de forma natural, cuando se genera «lo mejor y supremo del arte» y se obtiene «la mayor claridad de entendimiento».⁶⁰

⁵⁷ Roetzer y Siguan, *Historia de la literatura*, 175.

⁵⁸ Schelling, *Filosofía del arte*, 25.

⁵⁹ F.W.J. Schelling, «Introducción a ideas para una filosofía de la naturaleza (1797)», en *Escritos sobre filosofía de la naturaleza*, ed. de Arturo Leyte (Madrid: Alianza, 1996).

⁶⁰ F.W.J. Schelling, *El discurso de la academia: sobre la relación de las artes plásticas con la naturaleza (1807)*, ed. de Arturo Leyte y Helena Cortés (Madrid: Biblioteca nueva, 2004), 126.

Recordemos cómo Schelling, al igual que los demás románticos, abogaba por que las obras de arte tuvieran una forma orgánica, y cómo el artista debía imitar la naturaleza en cuanto fuerza productiva. En esas obras de arte, libertad y necesidad se muestran compatibles y la razón de ello es que son justamente aquello que la naturaleza aspiraba a ser: son la manifestación objetiva de su verdadera esencia. Eso hace que el arte no sea algo ficticio ni mucho menos accesorio, sino que sería fundamental en la constitución objetiva de la naturaleza.⁶¹

Y es que lo que consigue la producción artística es revelar de forma objetiva y con validez universal la unidad divina, poniéndola al alcance de la conciencia subjetiva mediante la intuición estética. Solo en el arte se revelaría lo Absoluto en una unidad que disuelve la oposición entre lo subjetivo y lo objetivo, lo ideal y lo real, lo universal y lo particular. Ello sería posible porque sus productos, las obras de arte, son manifestaciones sensibles y particulares que logran expresar, de un modo finito, algo infinito, y eso es precisamente para Schelling la belleza, lo infinito expresado de modo finito.⁶²

Esa belleza, recordemos, *todo lo unifica* para el *Programa de sistema*, lo que significa que para Schelling y los primeros románticos alemanes, la belleza ya no está subordinada a los fines de la verdad y la bondad, sino que en un giro más amplio, es en ella en quien verdad y bondad se realizan y reúnen; se trata de una poética de la verdad.⁶³ Será con esta nueva fórmula como los románticos reivindican para el arte entidad cosmológica, creyendo superar de esta forma aquella premisa kantiana que negaba al arte la capacidad de generar un mundo real.⁶⁴

El arte adquiere así un estatus completamente nuevo, el de modo de acceso a lo Absoluto, un fin al que hasta entonces únicamente estaban destinadas la religión y la filosofía, por lo que quedará vinculado y equiparado a ellas.

⁶¹ Hernández-Pacheco, *La conciencia romántica*, 93.

⁶² F.W.J. Schelling, *Sistema del idealismo trascendental*, trad. de Jacinto Rivera de Rosales y Virginia López-Domínguez, 2.^a ed (Barcelona: Anthropos, 2005), 410-426.

⁶³ Arnaldo, *Estilo y naturaleza*, 216.

⁶⁴ Hernández-Pacheco, *La conciencia romántica*, 91.

2.5.5. El surgimiento de la obra de arte total

Llegados a este punto y con toda la información suministrada, podemos proceder a realizar una síntesis explicativa sobre cómo y por qué se produce el surgimiento de la obra de arte total. Esta síntesis toma una perspectiva global que no se refiere al estricto desarrollo de los sucesos en el contexto del Romanticismo temprano ni en el de Richard Wagner, sino más bien a una sucesión lógica y ontológica de las distintas ideas.

Sin embargo, antes de continuar, debemos aclarar la siguiente cuestión. Lo que planteó el Romanticismo temprano fue un proyecto que podríamos denominar *universal*, ya que abarca múltiples soluciones que parten de una misma ambición existencial, la cual es susceptible de tomar muchas formas distintas, de modo que muestra un espectro inmenso. Así, los primeros románticos alemanes, como se recoge por ejemplo de forma icónica en el mencionado fragmento 116 del *Athenäum*,⁶⁵ no solo pretendían unir todas las artes, sino que también pretendían unir todas las ciencias, unir el arte con la vida, unir el arte con la filosofía, etc.

Siguiendo estas pretensiones, fueron planteándose una serie de proyectos, como el de crear una *nueva mitología*, recogido en el mencionado *Programa de sistema* así como en *Conversación sobre la poesía* de F. Schlegel, o como la creación de una *enciclopedia* por parte de este último autor y de Novalis, con el objetivo de reunir todos los saberes en un gran libro a modo de Biblia. De esta manera, el proyecto de la obra de arte total formaría parte de ese proyecto global, siendo una de sus vertientes. Pero para situarlo correctamente, debemos entender que esa posición como parte de un todo no le resta importancia, sino que, si seguimos la lógica organicista romántica, sería una parte que representa al todo. Ello nos permite, por otro lado, aplicar de forma justificada las características de ese proyecto universal al proyecto de la obra de arte total, algo que veremos de forma recapitulada en un próximo capítulo.

Una vez aclarada esta cuestión, debemos reubicarnos en la crítica situación a que se enfrentaba el pensamiento romántico. Y es que el hombre moderno sufría una fragmentación sistémica, una fragmentación que afectaba, como hemos explicado, a todos

⁶⁵ Friedrich Schlegel, «Fragmentos del Athenäum (1798)», en *Fragmentos para una teoría romántica del arte*, ant. y ed. de Javier Arnaldo (Madrid: Tecnos, 1994), 137-138.

los niveles de la vida. Los primeros románticos determinarán que el núcleo de esta problemática residía en la separación del hombre respecto de la naturaleza. Es por esta razón por la que el retorno hacia la madre naturaleza, no solo se presenta como necesario, sino como urgente, y quien va a tener encomendada la misión de conectarnos con lo inconmensurable, de devolvernos a esa edad de oro en la que éramos una misma cosa con la naturaleza, será el arte. Tal como advertía Schelling en el *Sistema del idealismo trascendental*, «solo al arte le es dado satisfacer nuestra aspiración infinita y resolver nuestra última extrema contradicción».⁶⁶

Por primera vez en la historia el arte va a tener la función de manifestar el Absoluto, ser su vía de acceso, pero para reconectarnos con él. Este matiz es importante, porque no significa que el arte del pasado no manifestase el Absoluto, sino que ha habido un cambio que podemos entender fácilmente siguiendo la distinción entre *poesía ingenua* y *poesía sentimental* que los románticos tomaron de Schiller en *Sobre poesía ingenua y poesía sentimental* de 1795. Sobre todo podemos estudiarla en *Sobre el estudio de la poesía griega*, del mismo año, donde Friedrich Schlegel realiza su propia distinción entre *poesía antigua* y *poesía moderna* apoyándose en Schiller. Y es que el arte antiguo sería, para Schiller, un arte ingenuo, porque manifestaba una unidad armónica de forma espontánea, genuina, debido sencillamente a que el artista, el poeta, estaba completamente unido a la naturaleza. Al contrario, los artistas modernos, separados de ella, la *buscan*, de modo que mientras «ellos sentían naturalmente; nosotros sentimos lo natural».⁶⁷

Teniendo estos conceptos en cuenta, podemos entender la estrategia que plantea el Romanticismo, y es que, si una sociedad armónica tiene como fruto, o más bien, como flor, un arte armónico y orgánico que manifiesta el Absoluto, quizá podamos revertir la situación empleando la acción inversa. Podríamos crear un arte armónico y orgánico, o para concretar más, una obra de arte armónica y orgánica que, haciendo uso del poder que tiene para generar un mundo real, sane nuestros males existenciales y regenere nuestra sociedad transformándola en una sociedad unida.

⁶⁶ Schelling, *Sistema del idealismo trascendental*, 414-415.

⁶⁷ Friedrich Schiller, *Sobre poesía ingenua y poesía sentimental*, 2.^a ed., ed. de Pedro Aullón de Haro sobre la versión de Juan Probst y Raimundo Lida (Madrid: Verbum, 2014), 22.

Ahora bien, la cuestión que debemos plantearnos es: ¿puede una obra de una única disciplina artística lograr este objetivo? La respuesta a nuestra pregunta nos la ofrece Wagner en aquella carta abierta a Berlioz, donde exponía cómo se le planteó la necesidad de crear una *gesamtkunstwerk*. En ella nos decía que «por la unión íntima de estas dos artes, se expresaría con la claridad más satisfactoria aquello que no podían expresar cada una de ellas por separado». Además, nos lo dice a raíz de situar al drama como la obra artística por excelencia, justo porque en él, «la idea, por sublime, por profunda que sea, puede manifestarse con la mayor claridad posible y de la forma más universalmente inteligible». En este momento debemos preguntarnos: ¿cuál es la idea que, como hemos explicado, tiene que manifestarse en esa obra? La idea de Absoluto, que justamente, es la idea más profunda y compleja de todas. Es por ello que necesitará mostrarse con «la mayor claridad de entendimiento»⁶⁸ (una claridad de la que también nos hablaba Schelling) para llegar a la conciencia subjetiva de cada uno de los individuos de la sociedad y eso solo es posible con la forma artística más poderosa de todas: la obra de arte total.

Solo la obra de arte total puede tener el suficiente poder expresivo para que se produzca la eucaristía del Absoluto, pues es la obra en la que se recupera la unidad originaria de las artes a través de la síntesis de todas ellas, lo que posibilita el retorno de toda la capacidad expresiva del Arte en sí mismo, de su lenguaje original.

Puesto que la misión del arte ha crecido, también el arte deberá crecer y convertirse en un arte *total*, denominado justamente así porque debe expresar la *totalidad*, o siguiendo una terminología más propia del primer Romanticismo alemán, deberá ser un arte *universal*. Esa necesidad de expresar la totalidad habría sido el motivo por el cual desde un principio el arte romántico seguía una inclinación natural a transgredir los géneros. Estos géneros se veían superados a causa de su limitada capacidad expresiva, que no permitía al artista romántico corresponder adecuadamente a la contemplación constante de una belleza infinita procurada por su universalismo estético. Ello le empujaba a transgredir las fronteras del mundo del arte hasta llegar a la manifestación artística más amplia y expresiva posible; la obra de arte total.

⁶⁸ Wagner, «Lettre à Hector Berlioz».

Únicamente la obra de arte total podría corresponder a esa belleza infinita que no era sino la representación sensible del Absoluto. Lo hará para manifestarlo, no para representarlo, de modo que lo vuelve a hacer presente a través del lenguaje original del Arte. Esto es justamente lo que dotaría, a esta manifestación artística, de un poder capaz de redimir las fracturas del hombre moderno en los mismos y diversos niveles en que se había visto quebrantado. El hombre volvería a integrarse con la naturaleza; recuperaría su paz interior reconciliando su razón y su sensibilidad y se restaurarían los lazos entre los distintos individuos cohesionándose de nuevo la sociedad. Por último, el arte recuperaría aquellas funciones social y religiosa que había perdido tras ganar su autonomía con la Revolución francesa al volver a establecerse como modo de acceso a lo trascendental. Como podemos comprobar, el proyecto de la obra de arte total es un proyecto de lo más ambicioso.

2.6. La *gesamtkunstwerk* wagneriana

Hemos reservado este capítulo para explicar la *gesamtkunstwerk* wagneriana por separado, ya que a pesar de estar totalmente arraigada en la teoría romántica y en los planteamientos de Friedrich Schiller, de quien Wagner toma su esquema triádico, fue el compositor alemán quien realmente nos ofrece una teoría elaborada y explícita de la obra de arte total. Para comprender cómo surge dicha teoría desde la experiencia personal del compositor, comenzaremos a conocerla a través de cinco primeras características. Estas corresponderán a los cinco primeros apartados de este capítulo, que tendrán su continuación en la enumeración de las características esenciales de la obra de arte total tratadas en el siguiente.

En ellas se define una idea mucho más concreta, en la que no solo se reafirman de forma clara los temas que ya habían tratado sus predecesores, sino que, como veremos en el último apartado dedicado a la declaración explícita de la obra de arte total, desarrolla por primera vez el aspecto práctico sobre cómo debería ser dicha obra. Este consiste en un necesario análisis de las distintas artes, que le permite definir el papel de cada una dentro de la obra de arte del futuro para que se produzca, finalmente, la deseada integración de todas ellas.

2.6.1. La *gesamtkunstwerk* como reacción a una sociedad moderna

La crisis estructural de finales del siglo XVIII, vivida por los primeros románticos, se acentuó dando lugar a las transformaciones de mediados del siglo XIX que sufriría la generación de Wagner. Éstas consistían, principalmente, en el desarrollo de la Segunda Revolución Industrial, que supuso un mayor progreso del capitalismo y sus principios. Al protagonismo del Estado en la economía se le sumaban rápidos cambios, como el dominio de los nuevos medios de comunicación o la introducción de nuevos avances tecnológicos, que tuvieron importantes consecuencias sociales como la clara oposición entre la burguesía y la clase trabajadora. Wagner es testigo de estos cambios y los recibe con total desagrado, por lo que se sublevará frente a ellos participando en el levantamiento de Dresde de mayo de 1849, donde se reclamaba una mayor justicia social. Precisamente por su participación en este conflicto, Wagner debe exiliarse durante varios años en Zúrich y es allí donde desarrolla su idea de *gesamtkunstwerk*, cuyo trasfondo aparecía ya en *Arte y revolución*, de

1849 y escrito en su caso en París, para esclarecerse en los dos ensayos principales *La obra de arte del futuro*, de aquel mismo año, y *Ópera y drama*, publicado en 1851.¹

Por ello no es de extrañar que Wagner comience precisamente su planteamiento con el diagnóstico de la sociedad moderna como una sociedad corrupta, en la que, en lugar de disfrutar de una comunidad unida, lo que impera es el egoísmo absoluto. En ella se daría una situación completamente antinatural, fomentada por los Estados modernos, donde los poderosos, aquellos que no sienten más necesidad que la del lujo, que es desalmado e insaciable, viven a costa de someter al pueblo. Este estaría conformado, por el contrario, por «todos aquellos *que sienten una necesidad comunitaria* [...] que pueden esperar la satisfacción de su necesidad únicamente en la satisfacción de la necesidad común y en consecuencia emplean toda su fuerza vital para satisfacer esa necesidad».²

Como podemos comprobar, el planteamiento de Wagner tiene un carácter mucho más político del que veíamos en el de los primeros románticos. Para estos, la obra de arte total actuaría en un plano más metafísico. En cambio, para el compositor, que establece claramente un conflicto entre clases altas y clase trabajadora, sería uno de los principales agentes de una futura transformación política.

2.6.2. El anhelo de una sociedad orgánica: el modelo griego

A esta situación Wagner contrapone el ejemplo de una sociedad orgánica, cuyo modelo no nos debe sorprender porque será la antigua Grecia. Los antiguos griegos habrían sido un pueblo libre constituido por individuos que se integraban voluntariamente en su comunidad, presentando claramente un alma colectiva. La expresión de dicha alma sería la mayor de las obras de arte, la tragedia, donde además de tomar conciencia de su propia esencia como pueblo, los griegos honraban a la divinidad como acto religioso que era. De este modo, se daría una unión entre arte, espiritualidad y nación. Esa obra de arte que constituía el drama, sería la verdadera *gesamtkunstwerk*, porque esa comunión del pueblo

¹ Smith, *Total Work of Art*, 3-8.

² Richard Wagner, *La obra de arte del futuro*, trad. de Joan B. Llinares y Francisco López (s.l.: Universidad de Valencia, 2000), 34-37; *ibíd.*, 35.

se veía precisamente reflejada en la correspondiente unión perfecta de todas las artes que la integraban.³

En contraposición a esta expresión artística total y omnicomprendiva, se encontraría todo el arte posterior a la decadencia de la tragedia, que habría caído como la torre de Babel al separarse el alma colectiva en múltiples individualidades por el triunfo del egoísmo. De este modo, «el drama se disolvió en sus elementos constitutivos: la retórica, la escultura, la pintura, la música, etc., abandonaron la unidad para seguir cada una su propio camino, desde la independencia, la soledad y el egoísmo». En ese devenir histórico, Wagner destaca el arte de su tiempo, el arte moderno que, al proceder de una sociedad desintegrada, sería un arte corrupto cuya «verdadera esencia es la industria» y su objetivo el enriquecimiento económico. Toma como máxima representación de ello al teatro, al que acusa de ser un mero entretenimiento sin valores y una distracción cuya función es acallar la rebeldía, por lo que estaría completamente alejado del modelo de la tragedia griega.⁴

2.6.3. La *gesamtkunstwerk* como solución a la fragmentación social

Al igual que en las ocasiones anteriores, Wagner también creerá que es posible revertir la situación en que se encontraba la sociedad de su tiempo. Plantea, sencillamente, que el pueblo solo necesita eliminar aquellas necesidades que son superfluas para que se le presenten las verdaderas necesidades del ser humano, que le permitirán reconstituirse como una comunidad unida y lograr así su reconexión con la naturaleza. Como consecuencia, surgirían espontáneamente las condiciones del verdadero arte, que florecería con total riqueza y plenitud. Este arte «perdurará y se conservará siempre fecundo, satisfaciendo de la manera más pura y plena las exigencias más nobles y verdaderas del ser humano perfecto».⁵

En este punto, podría parecer que Wagner introduce una variación sobre el esquema establecido por sus antecesores, es decir, tanto de Schiller como de los primeros románticos. Parecería proponer un orden distinto, que supone que primero tiene que haber una unidad social para que se origine una obra de arte libre, que sería la *gesamtkunstwerk*

³ Richard Wagner, *Arte y revolución*, trad. de Wolfgang Erger (Madrid: Casimiro, 2013), 22-47.

⁴ *Ibid.*, 47; *ibid.*, 22-47.

⁵ Wagner, *La obra de arte*, 37-41; *ibid.*, 41.

coronando dicha unidad, en lugar de ser esta la que, con su creación, procure la deseada reconciliación social. Esto se produce porque, como hemos visto, el compositor fija como ideal al arte griego, respondiendo al concepto schilleriano de arte ingenuo, según el cual, una sociedad orgánica produce como fruto un arte genuino. Es así como Wagner concibe la tragedia griega, que sería «como una de esas infinitas fibras que en la vida de una planta se elevan sobre la tierra para erguirse en el aire y producir una bellísima flor que regala su perfume a la eternidad. Esa flor es la obra de arte, su perfume, el espíritu griego».⁶

Esta metáfora del arte como flor de un pueblo será empleada por diversos autores a lo largo de la historia. Parece tener su origen más claro en Herder y su idea de ‘espíritu del pueblo’ o *volksgeist*, que se convierte en la referencia para valorar el arte según la cercanía que presente respecto a este origen, como la tragedia griega, calificada por Herder como *flor natural del tiempo*.⁷

Sin embargo, esta variación no se llegó a establecer en realidad, ya que Wagner se decantaba igualmente por la primera opción al cuestionarse, reiteradamente, cómo podría haber un arte libre sin un pueblo libre y, del mismo modo, cómo podría haber un pueblo libre sin un arte libre. Parece darse cuenta de que no es posible reproducir el orden original ideal y es entonces cuando se plantea que la mejor forma de regenerar la sociedad es ofreciéndole primero el antídoto, que sería un teatro completamente renovado.⁸ Así es como Wagner se dispuso a componer su tetralogía *El anillo del Nibelungo*, su propia obra de arte total, con la que pretendía sanar una sociedad que obviamente no se encontraba integrada.

2.6.4. El pueblo como autor de la obra de arte del futuro

Si tenemos en cuenta lo que acabamos de explicar, que es el ideal griego en el que se miraba Wagner, donde «el pueblo era el único artista y poeta», entenderemos por qué en su teoría defiende que el autor de la obra de arte del futuro deba ser el pueblo.

⁶ Wagner, *Arte y revolución*, 26.

⁷ Tollinchi, *Romanticismo y modernidad*, 147-148.

⁸ Wagner, *Arte y revolución*, 59.

Y es que para el compositor la obra de arte total tiene que ser una obra colectiva y en varios sentidos: el primero, en que tiene que surgir de una necesidad, de una demanda sentida por cada uno de los individuos que conforman ese pueblo ya que «por muchos que seamos los que sintamos ansias de la obra de arte del futuro, no somos sino *individuos aislados*».⁹ El segundo, en el sentido de autoría, dado que tiene que ser el resultado de un esfuerzo comunitario, de modo que «el genio no estará ya aislado, sino que todos participarán en el trabajo del genio, el genio será un genio colectivo».¹⁰ Ello se traduce en «la asociación de todos los artistas» de cada modalidad artística en pos de esa obra futura, que en el caso wagneriano es el drama, en el que hay que dejar atrás los esfuerzos de los artistas solitarios que resultan sospechosos de egoísmo. El tercero, en cuanto a la recepción de esa obra, que también debe estar destinada al pueblo como su público, porque como en el caso de la tragedia, es en esa catarsis como se reconoce a sí mismo.¹¹

Sin embargo, del mismo modo que en el punto anterior, Wagner ve confrontadas sus expectativas con la realidad. En este aspecto, en que postula al pueblo como autor de la obra de arte del futuro, se le vuelven a presentar diversos problemas: el primero, que «el público de nuestros teatros no tiene *necesidad* alguna de la obra de arte; ante la escena, quiere *distraerse*, pero no *concentrarse*».¹² El segundo es la dificultad intrínseca a que un pueblo no unido pueda ser el autor de dicha obra, resultando más factible que sea un artista solitario quien actúe como su voz. De hecho, solo tenemos que remitirnos a la práctica artística de Wagner para comprobar cómo acaba optando por esta última opción, en la que, además, se apoya en el empleo del mito como base del drama musical para apelar a la comunidad.

El tercero se refiere a la identidad del público como pueblo. Paradójicamente, cuando al fin pudo celebrarse el primer Festival de Bayreuth en 1876, quienes acudieron en su mayoría fueron miembros de la aristocracia, de la intelectualidad y reyes como Luis II de Baviera, Guillermo I de Prusia y Don Pedro II de Brasil. Sin duda, estas personalidades

⁹ Wagner, *La obra de arte*, 50.

¹⁰ Richard Wagner, «El principio del comunismo», en *Arte y revolución*, trad. de Wolfgang Erger (Madrid: Casimiro, 2013), 76.

¹¹ Wagner, *La obra de arte*, 156.

¹² Richard Wagner, *Ópera y drama*, trad. de Ángel Fernando Mayo (Madrid: Akal, 2013), 259.

pertenecerían, por el contrario, al grupo de aquellos poderosos opuestos a la *necesidad común* de la que hablaba Wagner en su periodo más revolucionario.¹³

Sin embargo, según Smith, no era este su mayor problema, sino el que la mayor parte de la sociedad, aquella susceptible de ser considerada el público adecuado, tampoco parecía responder a su idea de *pueblo*, sencillamente porque de forma acelerada iba transformándose en la *masa* por el influjo de los medios de comunicación y el consumismo. Ante esta situación, Wagner procurará preservar su arte frente a esa cultura de masas en la que inevitablemente se ve envuelto y por eso, tras descubrir la filosofía de Schopenhauer en 1854, se retira en cierto modo de su sueño utópico de transformar la sociedad para dedicarse a círculos elitistas de estetas y acólitos de su obra.¹⁴

2.6.5. El destino final

Volviendo al plano teórico del planteamiento wagneriano, lo que el compositor dispone es la necesidad de una gran revolución, de una transformación social y política por parte de toda la humanidad que nos permita librarnos de la opresión económica y de las divisiones nacionales. Esta revolución nos conduciría a un estado futuro donde el hombre, reconciliado con su propia naturaleza y con sus semejantes, podrá vivir en «un paraíso de dicha nunca imaginado» con nobleza, hermosura y fortaleza. Como reflejo de esa humanidad liberada se alzaría la obra de arte del futuro, que, superando las nacionalidades, se erige como símbolo de la fraternidad universal a través de una renovada unión de las artes.¹⁵

2.6.6. La declaración explícita de la obra de arte total

Donde Wagner emplea por primera vez el término *gesamtkunstwerk* es en el ensayo *Arte y revolución*, al definir la tragedia griega como «la obra de arte total y omnicomprendiva» (*das große Gesamtkunstwerk*).¹⁶ Por ello es en ese mismo texto, cuyo contenido venimos

¹³ Miguel Ángel González Barrios, «Utopías y realidades: Revolución, *Gesamtkunstwerk*, drama musical» prólogo a *Ópera y drama*, de Richard Wagner, trad. de Ángel Fernando Mayo (Madrid: Akal, 2013), 17.

¹⁴ Smith, *Total Work of Art*, 19-21.

¹⁵ Wagner, *Arte y revolución*, 48-61.

¹⁶ *Ibíd.*, 26.

analizando, donde nos muestra su deseo de que esta sea devuelta a la humanidad, ofreciéndonos así la declaración explícita de la obra de arte total: «solo la Revolución, ciertamente no la Restauración, puede devolvernos la obra de arte suprema. La tarea que nos espera es infinitamente mayor que lo hecho en el pasado».¹⁷ Sin embargo, es sin duda en su siguiente ensayo, *La obra de arte del futuro*, donde más claramente la define:

La obra de arte integral (*grosse Gesamtkunstwerk*), que ha de abarcar todos los géneros del arte utilizando en cierto modo como medio a cada uno e incluso aniquilándolos en aras de la consecución de la finalidad global *de todos ellos*, a saber, de la presentación incondicionada e inmediata de la plena naturaleza humana.¹⁸

Lo que nos ofrece Wagner tras dicha definición, es un necesario análisis de las distintas artes que le permitirá concretar posteriormente el papel de cada una de ellas dentro de la obra de arte del futuro. De este modo, establece una clasificación entre dos tipos de artes: el primero, las artes *puramente humanas*, que son la danza, la música y la poesía, porque tienen al ser humano como su propio objeto y materia artísticos, es decir; se derivan inmediatamente de él. El segundo, las tres *artes plásticas*, en que el ser humano trabaja materiales naturales y están conformadas por la arquitectura, la pintura y la escultura. El arte del porvenir, recogido para Wagner bajo la forma del drama musical, será la unidad de todas las artes humanas junto con todas las artes plásticas.¹⁹

Las tres primeras artes son inseparables, ya que están unidas de forma natural, y es por ello que se podría deducir que las otras tres artes actuarían como su apoyo, más en un segundo plano. Wagner determina que el papel de la arquitectura será la construcción del entorno espacial ideal para la representación de la obra, es decir, el edificio de teatro perfecto, que deberá realizar hasta la última de las exigencias derivadas de los requisitos para este nuevo arte. La pintura, por su parte, habrá de encargarse de llevar la naturaleza a las paredes del escenario, transformándose en escenografía. Ello le dará una nueva vida dejando de verse aislada en las estancias de coleccionistas particulares o encontrarse acumulada en los

¹⁷ *Ibíd.*, 48.

¹⁸ Wagner, *La obra de arte*, 47.

¹⁹ *Ibíd.*, 51-139.

museos. Finalmente, la escultura deberá abandonar también la monumentalidad y la inmovilidad a que acostumbra para dar vida a lo inmediato.²⁰

Por el lado de las artes puramente humanas, en el drama musical del porvenir, que supone una superación de los errores de la ópera, la música volverá a ser un medio de la expresión, en lugar de su fin, posición que recupera el drama en sí mismo. Este había sido convertido en medio, ya que es la palabra del poeta, cuya base será el mito, la que debe llevar las riendas de la composición. Por su parte, la danza deberá estar compenetrada con ambas para dar vida a la acción dramática.²¹

Siguiendo estas premisas, nada más acabar su ensayo *Ópera y drama*, Wagner comenzó a trabajar en la composición de su propia *gesamtkunstwerk*. Sería el ciclo de dramas musicales *El anillo del Nibelungo*, que constituirían un mito en tres dramas completos precedidos por un extenso preludio, lo que conforma una tetralogía de óperas que le llevó veinticinco años de su vida. Para la representación de dicho ciclo, se encargó de construir *ex profeso* un teatro completamente nuevo, el Festspielhaus de la ciudad de Bayreuth, que supuso un cambio radical de los principios arquitectónicos y escénicos con que se venían construyendo los teatros hasta el momento. De hecho, las innovaciones que introdujo Wagner, y que iremos conociendo sucesivamente, revolucionaron por completo todo el panorama escénico.²²

²⁰ Miguel Ángel González, «Utopías y realidades», 12-14.

²¹ *Ibid.*

²² Randall Packer, «The *Gesamtkunstwerk* and Interactive Multimedia», en *The Aesthetics of the Total Artwork: On Borders and Fragments*, ed. de Anke Finger y Danielle Follett (Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2011), 156-157.

2.7. Características esenciales de la obra de arte total

Una vez que hemos estudiado la poética de los primeros románticos alemanes y hemos realizado una primera introducción a la *gesamtkunstwerk* wagneriana, estamos en condiciones, junto con el apoyo de otras fuentes, de recapitular y desarrollar en profundidad las características esenciales que debe presentar la obra de arte total.

2.7.1. La unión y síntesis de las artes

Habíamos estudiado, por una parte, cómo la unidad originaria de las artes se posicionaba como primer presupuesto ontológico de la obra de arte total y por otra, cómo esta categoría estética surgía a partir de la necesidad romántica de reconectarnos con el Absoluto por medio del arte. Del mismo modo, habíamos explicado que, según esta teoría, una sola modalidad artística no sería capaz de volver a manifestar el Absoluto, puesto que, al tratarse de la idea más profunda y compleja de todas, requería de todo el poder expresivo que solo la reunión de todas las artes le podía dar. Ahora podemos completar esta explicación, de carácter más abstracto, desvelando cuál es el fundamento práctico sobre el que descansa y que consiste en lo siguiente.

En *La obra de arte del futuro*, Wagner comienza su segundo capítulo clasificando las artes y lo hace a partir de un análisis fisiológico del ser humano, según el cual, determina que las diversas capacidades artísticas se derivan de un sentido determinado al que van dirigidas. Al tener dichos sentidos unos límites perceptivos naturales, las capacidades artísticas también resultan limitadas, de modo que su efecto estético resulta unilateral. Sin embargo, continuando con el análisis, se da cuenta de que esas capacidades muestran una continuidad, comenzando, justo donde una de ellas encontraba su límite, el alcance de la siguiente. Se hace patente entonces que las artes se complementan, de modo que, al unirse, superarían sus límites y desaparecería proporcionalmente la unilateralidad. Si en lugar de algunas de ellas lo que unimos son todas las artes, lo que consigue el ser humano es la capacidad total, y eso es precisamente lo que ocurre en la obra de arte total, la

composición más compleja de todas, que logra imbuir al mismo tiempo todos los sentidos del espectador comunicándose así con la persona completa.¹

Esta sería la razón por la cual el efecto de la obra de arte total sería mucho más efectivo que el de una obra de un arte particular; que resulta omniabarcante. Ahora bien, debemos tener en cuenta que, al hablar de todos los sentidos, Wagner no lo hace de modo literal, ya que en su análisis solo contempla el de la vista y el oído, dejando de lado el gusto, el tacto y el olfato, que no son reconocidos tradicionalmente por la estética occidental. Sin embargo, esta carencia queda subsanada con su consideración sobre la participación de los sentimientos, la imaginación y el entendimiento en la construcción de la obra artística.²

La condición para que ese efecto de la obra de arte total sea obtenido será que la unión de las artes no consista en una simple yuxtaposición, sino que realmente sea una síntesis bien realizada. Esto resulta de suma importancia puesto que el proyecto de la obra de arte total conlleva el riesgo de caer en la simple acumulación de recursos artísticos. Y es que hay una trampa en creer que es posible acceder al objetivo de la obra de arte total por el simple hecho de acumular muchas disciplinas, técnicas o medios.³ Este error se produce al no encontrar un sentido que equilibre la composición, de modo que se crea un exceso de recursos, un *totum revolutum* en el que las disciplinas artísticas se bloquean y anulan entre sí. Lejos de conseguir una verdadera síntesis de las artes, solo se muestra una asociación superficial y el efecto es precisamente el contrario al de la obra de arte total, ya que, al colapsarse la percepción del receptor, no se logra transmitir la idea y todo queda confuso.

Para lograr una verdadera síntesis lo que se necesita es, en primer lugar, haber diferenciado y comprendido la esencia de cada arte y, en segundo lugar, encontrar sus nexos de unión. Es por este motivo por el cual Wagner, tras haber clasificado las artes en dos tipos como ya vimos, procede en *La obra de arte del futuro* a analizar cada una de ellas prestando atención a qué hace particular a la danza, la música y la poesía, así como

¹ Wagner, *La obra de arte*, 51-114; Eduard von Hartmann, *Filosofía de lo bello* (Valencia: Universidad de Valencia, 2001), 368.

² *Ibíd.*

³ Jean Galard, «L'art sans oeuvre», en *L'oeuvre d'art totale*, dir. de Jean Galard y Julián Zugazagoitia (París: Musée du Louvre; Gallimard, 2003), 163.

la arquitectura, la escultura y la pintura. Tomando el ejemplo de la danza, Wagner la definirá como la modalidad artística «de una realidad mayor», debido a que «su material artístico es el ser humano real y corporal, y no por cierto una parte del mismo, sino todo él, de la cabeza a los pies, tal como se presenta a la vista. Por eso ella contiene en sí las condiciones de manifestación de las modalidades artísticas restantes».⁴ El desarrollo de esta idea le permite ir encontrando los nexos de unión de esta disciplina con sus disciplinas hermanas y así, en este mismo caso, determina que:

La *medida* debe ser la esencia de la danza misma, objetivada en otra modalidad artística similar. Esa otra modalidad, en la que necesariamente el arte de la danza ansía conocerse, reencontrarse y fundirse, es el *arte del sonido*, que en el ritmo recibe justamente del arte de la danza el poderoso armazón de su estructura ósea. El ritmo es la unión natural e indisoluble del arte de la danza con el arte del sonido.⁵

Es de esta forma como el compositor establece sucesivamente las uniones entre las distintas artes, aquellas a través de las cuales las modalidades se van entrelazando y fusionando. De esta manera, Wagner acabará por idear distintas estrategias que realcen dichos nexos para poder emplearlas en la composición de sus óperas y lograr así el efecto deseado. Ejemplo de ello es la técnica de la aliteración, que conecta el lenguaje de la poesía con la música y a su vez a estas con la danza. También la técnica del *leitmotive*, que son motivos melódicos que, haciendo referencia a distintos objetos, personajes o conceptos, actúan como un entramado estructurador del drama.⁶

2.7.2. La integración del espectador

Si el fin de la obra de arte total es la comunicación directa con el público, debemos caer en la cuenta de que consecuentemente también se establecerá una relación muy especial entre este y la obra. En primer lugar, el espectador deberá perder su carácter pasivo para adquirir una actitud mucho más activa, ya que la recepción de una obra multimedia y con un alto grado de complejidad así lo requiere. En segundo lugar, para que la experiencia

⁴ Wagner, *La obra de arte*, 59.

⁵ *Ibíd.*, 62.

⁶ Miguel Ángel González, «Utopías y realidades», 15-16.

estética resulte completamente inmersiva, habrá que apoyar la atracción de todos los sentidos del espectador con la voluntad de que la distancia entre este y la obra, no solo se reduzca, sino que sea incluso eliminada. De esta manera, el público quedaría integrado en la propia obra, lográndose así la unificación de ambos elementos. El principal método empleado para ello será la ruptura de la separación entre el escenario y la audiencia.⁷

El mejor ejemplo lo podemos encontrar, por su puesto, en el diseño del Festspielhaus de Bayreuth donde, por un lado, se eliminaron los palcos y los pasillos para disponer los asientos al modo de los anfiteatros clásicos, lo que procuraba una visión perfecta desde todas las localidades. Por otro lado, se ocultó la orquesta en un foso oscurecido de modo que no supusiera una barrera entre el escenario y los espectadores. De esta forma, el público, reunido en un mismo espacio, quedaba visualmente unido al escenario.⁸

Sin embargo, este tipo de estrategias ya eran empleadas a su manera por los románticos, quienes, en el caso de la pintura, usaban el marco no para separar e individualizar la obra respecto de su entorno, como en la práctica clásica, sino para ponerla en contacto con la realidad circundante, invadiéndola. Tal es el caso de la ya comentada pieza *La cruz en la montaña* que C.D. Friedrich realizó para el *Altar de Tetschen*, la cual presenta tres escalones justo debajo del cuadro que invitan al espectador a penetrar literalmente en él, de la misma forma en que la esfera de ilusión de la obra es capaz de descenderlos para lograr una conexión mayor. Del mismo modo, Ph.O. Runge utilizó el marco de su obra *La lección del ruiseñor* para ampliar su radio de acción e interconectarla mucho más con la realidad al decorarlo con bellos arabescos que, por medio del empleo de un único color, generaban un bajorrelieve falso.⁹ No obstante, fueron principalmente los artistas del siglo XX, grandes seguidores de la estética de la obra de arte total, quienes pusieron el mayor esfuerzo en superar este límite. Emplearon distintas estrategias que fueron desde la renuncia al contexto del cuadro o la trasgresión de la rampa en el ámbito escénico, a la realización de obras en las que el público pudiese penetrar literalmente. De este modo, presentarían como tendencia última el deseo de prescindir de los propios conceptos de *espectador y obra*.¹⁰

⁷ Smith, *Total Work of Art*, 39.

⁸ Packer, «*Gesamtkunstwerk* and Interactive Multimedia», 156-157.

⁹ Arnaldo, *Estilo y naturaleza*, 109-119.

¹⁰ Galard, «L'art sans oeuvre», 167.

2.7.3. El hermanamiento del público como propósito

Si la relación que se establecía entre el espectador y la obra resultaba especial, más importancia adquiere aún la relación que se establezca entre los espectadores de esa misma obra. Y es que, como vimos al analizar la *gesamtkunstwerk* wagneriana, esta se proponía regenerar, con su poder estético, una sociedad ya fragmentada para que sus integrantes volviesen a disfrutar de una comunidad unida y orgánica. Esta idea, como también vimos, provenía claramente de la teoría estética de Friedrich Schiller y a su vez sería reformulada por Friedrich Schlegel, quien declaraba que «la poesía hermana y une con lazos indisolubles a todos los espíritus que la aman. Aunque ellos persigan en su vida particular las cosas más dispares [...] en esta región se encuentran unidos y en paz, en virtud de un poder mágico superior».¹¹

Esta idea se concreta con el propósito de que la obra de arte total tiene que lograr hermanar al público que la contempla. Y es que, por muy dispares que sean los contextos de los que puedan proceder cada uno de los espectadores, compartir dicha experiencia estética en el mismo lugar y en el mismo tiempo les hace establecer nuevas relaciones de comunicación social. Estas son relaciones estéticas que suponen una alternativa a las relaciones que se disponen en el mundo externo y cotidiano, y precisamente lo que generan, es unidad.¹²

Para fomentar este efecto, los creadores utilizarán diversas estrategias que iremos viendo en distintos ejemplos, si bien el primero de ellos lo hemos podido observar ya en el efecto implícito que tenía la nueva disposición de asientos ideada por Wagner para el Festspielhaus de Bayreuth. De esta forma, al eliminar los palcos y disponer asientos individuales en forma de bancada, lo que se estaba consiguiendo, no solo era que todos tuvieran una perspectiva del escenario idónea, sino que también quedasen los asistentes igualados al no hacerse distinciones por su rango social.

¹¹ Friedrich Schlegel, *Conversación sobre la poesía*, 33.

¹² Christiane Heibach, «Avant-Garde Theater as Total Artwork? Media-Theoretical Reflections on the Historical Development of Performing Art Forms», en *The Aesthetics of the Total Artwork: On Borders and Fragments*, ed. de Anke Finger y Danielle Follett (Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2011), 210.

2.7.4. La manifestación del Absoluto y la restauración de la unidad espiritual

La característica esencial de la obra de arte total es el componente espiritual que anima su creación: la búsqueda del Absoluto y la necesidad de que se manifieste en la obra. Tras analizar tanto la teoría estética romántica como los principios wagnerianos, podríamos decir que este parece postularse como el criterio definitivo para discernir cuándo estaríamos ante una verdadera obra de arte total y cuando no. Lo que esta exigencia supone es que la aspiración a la *gesamtkunstwerk* responde a una estética de la *manifestación*, en la que el Absoluto debería hacerse presente en la obra a modo de eucaristía. La forma contrapuesta a esta estética de la manifestación es la de la *representación*.¹³ Si bien en el Renacimiento era considerada como una virtud, que demostraba la capacidad del ser humano para reproducir a su modo la naturaleza, para los románticos tendría una connotación negativa, pues supone la constatación de que existe una separación entre lo que se representa y lo representado.¹⁴

De esta forma, podemos encontrarnos ante una combinación de las artes pero en forma de pura representación, lo que defraudaría la búsqueda de trascendencia. Este sería el caso, como vimos, del arte barroco cuyas obras no podrían considerarse obra de arte total porque a pesar de integrar las diferentes modalidades artísticas para alcanzar un efecto más poderoso, no supondría más que una suma de artificios que pretende causar perplejidad en el espectador. Respondería así, claramente, a una estética de la representación.¹⁵

En cambio, los románticos encontraban un magnífico ejemplo de la estética de la manifestación en el arte de la Edad Media, precisamente por ser esta también una época de unidad del hombre con su cosmos. Esta unidad habría quedado magistralmente simbolizada en la catedral gótica, síntesis perfecta de arte y trascendencia.¹⁶

¹³ Zugazagoitia, «Archéologie d'une notion», 68.

¹⁴ Acosta, *Silencio y arte*, 6-18.

¹⁵ Zugazagoitia, «Archéologie d'une notion», 68-69.

¹⁶ *Ibíd.*

2.7.5. El carácter orgánico de la obra

En su momento explicamos que uno de los cambios que introdujo la poética romántica respecto de la clásica, fue considerar la imitación de la naturaleza, no como una imitación de su aspecto exterior, es decir, como *natura naturata*, sino en cuanto fuerza creadora, esto es, como *natura naturans*. Pues bien, cuando este objetivo se cumple y el artista es capaz de reproducir en sí mismo dicha fuerza original, el producto que obtiene es, consecuentemente, una obra de carácter orgánico, es decir, que se desarrolla al modo de un organismo vivo.¹⁷ Esta es una de las características que sin duda alguna debe cumplir una obra de arte total.

La idea organicista de la obra de arte tiene una larga trayectoria. La distinción entre una formación *mecánica*, en que las partes únicamente articulan el conjunto, y una formación *orgánica*, donde cada elemento es una representación del todo, procede del pensador del siglo XVIII Shaftesbury y de la física de su tiempo.¹⁸ Sin embargo, es Herder quien comienza a emplear este concepto en el ámbito artístico, el cual aparecerá también en las consideraciones de sus compañeros Goethe y K. P. Moritz. Posteriormente se trasladará a los autores del primer Romanticismo alemán, como F. Schlegel, quien lo aplicaría en su ensayo «Sobre el Meister de Goethe», como tuvimos ocasión de estudiar, o A. W. Schlegel, quien lo empleaba habitualmente en la crítica teatral para definir a aquellas obras que resultarían ser verdaderamente genuinas.¹⁹

Según la noción romántica, las obras de arte mecánicas se regirían por una causa externa que determina su forma, de modo que sus partes quedan simplemente yuxtapuestas. A diferencia de ellas, las obras orgánicas se caracterizan por disponer de un principio inmanente, según el cual se organiza a sí misma vinculando sus partes entre sí en virtud de la función del todo. Este desarrollo de la obra desde el interior, desde un contenido al que se adapta la forma hasta el punto de asimilarse ambos completamente, le otorga una unidad y una coherencia tales que todos sus elementos se muestran completamente

¹⁷ Arnaldo, *Estilo y naturaleza*, 206-207.

¹⁸ *Ibíd.*, 206.

¹⁹ Tollinchi, *Romanticismo y modernidad*, 156-159.

necesarios. De esta forma, no se puede eliminar ni añadir ninguno sin alterar el conjunto, que conforma una totalidad plena.²⁰

2.7.6. La creación de un mundo aparte

Muy vinculada a esta noción organicista de la obra de arte se encuentra la siguiente característica de la obra de arte total que, si bien es propia de toda obra artística, con más razón debe remarcarse en el caso de la *gesamtkunstwerk*. Y es que, como explicaba August Wilhelm Schlegel en sus *Lecciones sobre la literatura y el arte*, el hecho de que el artista siga el camino creador de la naturaleza a través de su intuición espiritual, hace que el hombre, considerado en sí mismo un microcosmos, esté en situación, a través de su capacidad artística, de crear *un mundo en el mundo*, es decir, de crear la obra de arte como un mundo aparte.²¹

Esta idea, al igual que la anterior, presenta una larga evolución en la estética occidental, desde el reconocimiento de la autonomía de la obra hasta su correlación con la teoría de los mundos posibles de Leibniz.²² Se basa en la gran coherencia interna que es capaz de mostrar la obra cuando el artista la dota de unas reglas de funcionamiento propias que le permiten alcanzar un tipo de verdad estética que es la verosimilitud. De este modo, por muy surrealistas o fantásticos que resulten ser, por ejemplo, los sucesos ocurridos dentro de una obra artística, estos se permiten y resultan verosímiles porque son coherentes con las reglas propias de la ficción poética en que se encuentran. Al ser estas reglas tan diferentes de las de la realidad externa y cotidiana y, por otro lado, constituir una legalidad completa que genera una unidad, el mundo de la obra de arte se acaba constituyendo como un mundo autónomo. Un mundo separado del mundo real que le permite ser considerado, por ejemplo, a ojos de Goethe, como «un pequeño mundo en sí mismo». Si se constituye como tal, será, precisamente, porque ha sido capaz de reproducir un orden *natural* alternativo.²³

²⁰ *Ibíd.*

²¹ A.W. Schlegel, «Lecciones sobre la literatura», 429-430.

²² Shiner, *La invención del arte*, 179-182.

²³ Arnaldo, *Estilo y naturaleza*, 213-215.

En el caso de la obra de arte total esta característica no solo debe cumplirse, sino que en algunas ocasiones se intensificará. En diversas propuestas, como instalaciones contemporáneas o de teatro total, se intentará dar un paso más para que ese mundo, por medio de distintas estrategias como la ruptura de la separación entre escenario y público, sea prácticamente penetrable y transitable para el espectador. De este modo, se configuraría como un mundo tangible y cercado.

2.7.7. La integración de la naturaleza

Como vimos, ante la fragmentación sistémica provocada por la cosmovisión moderna, los románticos determinaron que la causa principal de dicha problemática había sido la pérdida de la unidad primigenia con la naturaleza. Por ello, el gran sueño que pretendían alcanzar a través de la obra de arte total era, precisamente, la vuelta a la armonía con ella. Una de las formas de alcanzarlo, quizá la más obvia, sea integrar la presencia de la naturaleza en la obra por medio de la referencia a sus manifestaciones externas, es decir, en cuanto *natura naturata*, pero siempre con la intención de trascender esta condición y conducirnos a su sentido más profundo.

En *La obra de arte del futuro*, es el propio Wagner quien trata este tema al hablarnos de cómo la pintura de paisajes es, en su opinión, el máximo logro de todo el arte plástico. Recordemos que este incluye tanto la propia pintura como de la escultura y la arquitectura. Dichas artes plásticas no serían capaces, pese a su honrado esfuerzo, de capturar la viveza del ser humano artista, es decir; del actor vivo de la obra de arte del futuro en toda la plenitud de su presencia. Pero lo que sí lograrían, a través de la pintura de paisaje, es un aspecto fundamental para Wagner: la integración de la naturaleza. Si resulta algo esencial, es porque permite que el ser humano se reencuentre a sí mismo en esa fuerza eternamente creadora, que actúa en el conjunto de todo lo individual, y a su vez provoca que la obra de arte del futuro ofrezca «la plena comprensión de la vida».²⁴

Dicha integración de la naturaleza en la obra es una tarea que la sola arquitectura no lograba, de modo que esta queda redimida por la pintura paisajística, que supone para el compositor la íntima comprensión y reproducción de la naturaleza. Para lograr que esta se

²⁴ Wagner, *La obra de arte*, 134-148.

haga presente en la obra, deberá ocupar las paredes del escenario y hacerse omnipresente en el teatro. Por este motivo, en el ciclo *El anillo del Nibelungo* para su representación en el Festspielhaus de Bayreuth, la pintura adquiere una nueva relevancia, ya que el compositor no hablará de realización de *decorados*, sino de pinturas propiamente dichas, las cuales fueron encargadas a los hermanos Max y Gotthold Brückner.²⁵

La presencia de la naturaleza cobraba aún mayor importancia en *Las cuatro partes del día* de Philipp Otto Runge, donde no solo se trataba de integrar la naturaleza, sino que esta era el tema principal, algo realmente significativo. Runge no solo pretendía capturar el devenir de la naturaleza al representar sus ciclos estacionales y diarios. Mediante una formulación alegórica, en la que introducía figuras humanas como mujeres, niños y niñas imbricados con flores, tubérculos y plantas, también trataba de hacer ver al espectador la correspondencia entre dicho devenir natural y el devenir de su propia vida. Su propósito era que este comprendiese cómo están verdaderamente engarzados y cómo por ello debemos entrar en contacto con el pulso del mundo para conducir nuestro propio obrar.²⁶

Parece que en ambos casos paradigmáticos de la obra de arte total, el del ciclo *El anillo del Nibelungo* para su representación en el Festspielhaus de Bayreuth y el del ciclo pictórico de Runge, se trata de hacer llegar el mismo mensaje: que el hombre forma realmente parte de la naturaleza, que no somos sujetos aislados situados al margen, sino que verdaderamente conformamos una unidad.

2.7.8. La colaboración ideal de artistas

Como vimos, para Wagner la obra de arte total tenía que ser una obra colectiva en el sentido de ser el resultado de un esfuerzo comunitario, de un *genio colectivo* que se traducía en la asociación de todos los artistas en pos de la obra del futuro. Si atendemos al pensamiento del primer Romanticismo alemán, o más bien a su práctica, podremos comprobar que hay una coincidencia en este aspecto puesto que esta idea tiene ya presencia entre sus autores, quienes conformaban ellos mismos una comunidad ideal de amigos, el Círculo de Jena, compuesto por filósofos y poetas. Estos no solo intercambiaban ideas e impresiones, sino que daban un paso más y practicaban la

²⁵ Ibíd.

²⁶ Christoph Jamme et al., *El movimiento romántico* (Madrid: Akal, 1998), 29.

producción intelectual colectiva que denominaban *sympphilosophie*, bajo la cual escribían muchos de los textos de la revista *Athenäum* eliminando a propósito la autoría individual.²⁷

Un caso similar lo podemos encontrar en el ya comentado *Programa de sistema más antiguo del idealismo alemán*, de autoría colectiva y que suele atribuirse a Hölderlin, Schelling y Hegel sin conocerse con certeza su grado de participación. Con este mismo sentido, veíamos también cómo el pintor Ph.O. Runge había colaborado con el poeta Ludwig Tieck y con el compositor Ludwig Berger para la realización del conjunto pictórico *Las cuatro partes del día*. Pero podríamos añadir más ejemplos, como la carta de 1810 con la que Clemens Brentano solicitaba, precisamente a Runge, que ilustrase algunos de sus poemas.²⁸

La coincidencia en este aspecto de las dos grandes fuentes que conforman la teoría de la obra de arte total, la del primer Romanticismo alemán y la wagneriana, hace que podamos considerar la colaboración de artistas como una de las características de esta composición artística. De hecho, se verá reflejada en distintas propuestas posteriores, entre las cuales destaca de forma representativa la creación colectiva en la Escuela de Arquitectura y Diseño de la Bauhaus, como tendremos ocasión de tratar más adelante.

2.7.9. La unión de arte y vida

El imperativo que insta a los creadores a unir el arte con la vida lo encontramos, en primer lugar, en el célebre y ya comentado fragmento 116 de la revista *Athenäum*. En él, Friedrich Schlegel, tras definir la poesía, es decir, el arte romántico, como un arte universal y progresivo, acaba concretando que este quiere y debe «hacer viva y sociable la poesía y poéticas, la vida y la sociedad».²⁹ El tema será retomado por Wagner cuando en *La obra de arte del futuro* explique que «los espectadores, el respetable [...] vive y respira todavía solo en la obra de arte, que a él le parece la vida misma, y lo hace desde el

²⁷ Schefer, «Variations on Totality», 38.

²⁸ Véase Clemens Brentano a Philipp Otto Runge, Berlín, 21 de enero de 1810, en *Fragmentos para una teoría romántica del arte*, ant. y ed. de Javier Araldo (Madrid: Tecnos, 1994), 118-120.

²⁹ Friedrich Schlegel, «Fragmentos del Athenäum (1798)», en *Fragmentos para una teoría romántica del arte*, ant. y ed. de Javier Araldo (Madrid: Tecnos, 1994), 137-138.

escenario, que él considera el universo entero». ³⁰ Lo que parece proponerse en conjunto es la disolución de los límites entre el dominio artístico y la realidad exterior para que el arte pueda penetrar en todos los ámbitos de la vida y, en el sentido inverso, que igualmente el arte sea vitalizado por lo real y lo cotidiano. ³¹

En la obra de arte total, este deseo se consuma, en primer lugar, porque al proyectarse como una experiencia de inmersión total, está ocupando, en el transcurso de su realización, la vida del espectador de manera efectiva. Este está totalmente focalizado en la obra, ya que mientras en la contemplación de una obra unidisciplinar las distracciones pueden ser múltiples, como en una exposición pictórica donde nuestro oído está abierto al entorno que le rodea, en la obra de arte total se da una atención plena al requerirse la participación de todos los sentidos. Esto permite además que los espectadores no puedan interferirse entre sí, de modo que todo está pensado para que no se rompa la atmósfera bajo ningún concepto.

En segundo lugar, la *gesamtkunstwerk* consuma el deseo de interrelacionar lo artístico con lo vital al llevar a cabo distintas estrategias que denotan su pretensión de liberarse del marco, que le limita como obra, para confluir finalmente con la propia vida. Entre estas estrategias encontramos la propia ruptura de la separación entre escenario y público o la de autogenerarse como un mundo propio cada vez más amplio. Y es que, como explica Jean Galard, si se lleva esta premisa a sus últimas consecuencias, lo que acabamos encontrando en la proyección histórica que tendrá la obra de arte total tras el Romanticismo son distintas vertientes en las que aparece una desafección hacia la noción misma de obra. De esta forma, se acaba entendiendo este proyecto no como *obra de arte total*, sino más bien como *arte total*. ³²

Si nos damos cuenta, estas tendrían su base en aquel *universalismo estético* con el que los románticos percibían toda la realidad estéticamente a través de la mirada. Esta práctica conseguía transformar incluso lo más cotidiano en un elemento digno de admiración artística y su capacidad, de un alcance total, no requería de la confección de una obra. ³³

³⁰ Wagner, *La obra de arte*, 144.

³¹ Follett y Finger, «Dynamiting the Gesamtkunstwerk», 3.

³² Galard, «L'art sans oeuvre», 163-179.

³³ *Ibíd.*, 173.

De este modo se sucederán ejemplos que, abiertos a muchas posibilidades puesto que los conceptos de arte y vida son muy amplios, continuarán por esta línea.

Entre ellos encontramos el movimiento esteticista británico de finales del siglo XIX, que aspiraba a transformar artísticamente el entorno vital de sus viviendas combinando las artes plásticas con el diseño bajo el culto a la belleza y al arte por el arte. También el dandismo, entre otras manifestaciones, que, profesando igualmente este culto, consistía en la determinación de ciertos hombres por conducir su vida *artísticamente* a través de la moda y de su forma de actuar en sociedad. Estas tendencias tendrán su continuación a lo largo del siglo XX, dando lugar a nuevas y numerosas formas de fusionar lo artístico con la propia vida.

2.7.10. Un ideal a alcanzar

Ciertamente el proyecto de la obra de arte total es de lo más ambicioso, pues trata de manifestar la totalidad, el Absoluto, en una obra de arte concreta, en una obra realizada por el hombre. Como explica Marchán Fiz, tratar de abarcar la propia infinitud en una obra de carácter finito, acaba resultando una misión imposible, una misión repleta de tensiones y conflictos de difícil resolución. Por ello puede afirmarse que la obra de arte total, en razón de su propia naturaleza, no podrá existir nunca en plenitud.³⁴

Es por esta razón, continúa Fiz, que en su desarrollo histórico, la aspiración a la obra de arte total cuenta con un gran número de fracasos y desilusiones, propuestas que quedaron en meras ideas sobre el papel y proyectos cancelados por limitaciones materiales que no podían satisfacer la ambición artística inicial. Por su parte, aquellas propuestas que sí lograron realizarse, lo hicieron teniendo que reducir enormemente sus expectativas y metas, por ejemplo, contentándose con unificar, si bien no todas las artes, al menos aquellas que se dirigen a un mismo sentido de la percepción humana.³⁵

Este aspecto de lo inacabado, que a primera vista podría ser visto como algo negativo, debe entenderse sin embargo a la luz del pensamiento del primer Romanticismo alemán. Y es que, si recordamos, los románticos consideraban que el arte es *progresivo*, es decir,

³⁴ Marchán Fiz, «Obra de arte total», 131-143.

³⁵ *Ibíd.*

que se desarrolla hacia el infinito, que se encuentra en continuo devenir. Ello implica la idea de un arte enfocado hacia el futuro, a estar en continua generación y que por tanto, no finaliza necesariamente en una totalidad acabada, precisamente, porque los románticos son conscientes de que es imposible captar esa totalidad.³⁶ La obra de arte total se mostraría así como un proyecto en continuo proceso, que al desarrollarse de forma orgánica, lo que sí logra, en virtud de ese carácter, es representar el Todo en un estado de plenitud latente, proporcionándonos una aprehensión de la totalidad aunque sea de modo fugaz. Es por este motivo que no deberíamos entender lo inacabado como no completo, sino como infinito, orgánico, como una forma de mantener vivo el impulso de la obra.³⁷

De esta forma, aunque la obra de arte total no podrá cumplirse nunca en su totalidad, sí se constituye como ideal estético, un ideal muy poderoso que aún sigue inspirando a los artistas actuales y que hará lo propio con los venideros. Actúa así como un motor de empuje y en este sentido, la obra de arte total se nos presenta como un horizonte a alcanzar.

En el punto más alto de ese horizonte está la realización completa y utópica de la obra de arte total, y en el más bajo, la consecución de una banal asociación de las artes. Las materializaciones concretas de la *gesamtkunstwerk* se encuentran entre estos dos extremos, por eso la aspiración a la obra de arte total es susceptible de múltiples grados y de muy diversas interpretaciones. Habrá obras que se acerquen más que otras a este ideal y otras que se encuentren en lo más bajo de la escala. Para identificar a cada una, contamos con las características y requisitos que hemos ido perfilando y que seguiremos definiendo.³⁸

³⁶ Schefer, «Variations on Totality», 35-49.

³⁷ Véase Arnaldo, *Estilo y naturaleza*, 135-136.

³⁸ Jean Galard y Julián Zugazagoitia, introducción a *L'oeuvre d'art totale* (París: Musée du Louvre; Gallimard, 2003), 6.

2.8. Evolución de la obra de arte total tras el Romanticismo

Lejos de desaparecer tras el Romanticismo o con la muerte de Richard Wagner, la obra de arte total tendrá una evolución posterior muy rica y fecunda porque se convertirá en una categoría estética vital, en un motor de la creación, en un sueño estético que caló muy hondo. Y es que será fundamental para todo el arte posterior y en todas las dimensiones en que este se verá implicado: sociedad, política, pensamiento, filosofía de la historia, etc. Esta es la razón por la cual la gran mayoría de trabajos académicos que dedican su estudio a la obra de arte total, se centran en el análisis de la presencia e influencia de la *gesamtkunstwerk* en el arte y en el pensamiento modernista y contemporáneo.

No obstante, en este capítulo no pretendemos realizar un recorrido exhaustivo sobre las distintas manifestaciones que de forma general suelen ser señaladas como continuación de este legado artístico ya que sobre ellas ya ofrecimos una breve enumeración en nuestra «primera aproximación a la obra de arte total». Nos resultará de mayor utilidad conocer cuáles son los proyectos concretos que, de forma original, son propuestos por otros académicos como obra de arte total. En primer lugar, para que puedan servirnos de marco comparativo con el que poder situar y evaluar más correctamente el caso de estudio concreto que proponemos en esta investigación: las *geisha* como obra de arte total. Si además, como venimos haciendo en el capítulo anterior con los ejemplos del ciclo *El anillo del Nibelungo*, *Las cuatro partes del día* de Ph. O. Runge, etc., los empleamos para ilustrar cómo se aplican de forma práctica las características de la obra de arte total en estos casos, el resultado será mucho más efectivo. Ya que por cuestiones prácticas no podemos utilizar a este respecto todos ellos, lo que sí haremos será seleccionar dos de forma representativa, que presentaremos adecuadamente en este capítulo. Así, ya en la segunda y tercera parte de esta investigación, podremos conocer cómo se presentan en ellos las determinadas características y tras su ejemplo, cómo quedan aplicadas en el caso de las *geisha*.

De esta forma, comenzaremos por conocer algunos de los proyectos propuestos en la publicación colectiva *L'oeuvre d'art totale* (La obra de arte total), de 2003. En ella destaca, en primer lugar, la propuesta de Serge Grunzinski, quien nos presenta el arte mestizo como una unión de las grandes civilizaciones, que representarían en sí mismas universos diferentes. De este modo, el autor llega a plantearnos si quizá la obra de arte total solo sería

alcanzable a través de la reunión de las artes de todas las culturas del mundo.¹ Por su parte, su compañero Antoine Compagnon propone a dicho efecto la novela de Marcel Proust *En busca del tiempo perdido* por la forma en que el escritor francés es capaz de crear un mundo completo a través del lenguaje.² Pero es sin embargo una de las propuestas de Julián Zugazagoitia, quien también justifica la consideración de obra de arte total para el conjunto escultórico *La puerta del infierno* de Auguste Rodin, la que se convertirá en uno de los dos ejemplos que usaremos como referencia para comparar con nuestro caso: las *Ninfeas* de la Orangerie de Claude Monet.³

Las *Ninfeas* hacen referencia a los paneles pictóricos de gran formato instalados en dos salas ovaladas contiguas del Museo de la Orangerie, junto con las cuales forman un conjunto artístico, puesto que de esa forma fueron diseñados por el pintor. Suponen la culminación del esfuerzo de Monet por tratar de captar su impresión de la naturaleza, un propósito al que dedicó gran parte de su trabajo y que, durante los últimos treinta años de su vida, se centró en la representación del paisaje creado por los nenúfares del jardín acuático que él mismo había creado para su residencia en Giverny. Tras tratar de capturar los múltiples instantes de ese mismo paisaje en centenares de cuadros, finalmente Monet ideó la forma de recoger dicha infinitud de manera monumental. De esta forma concibió no solo las propias pinturas, entre las que se producen unas transiciones perfectas, sino también la forma en que iban a ser exhibidas. Lo hizo teniendo en cuenta la disposición, la luz y la experiencia del visitante, dando lugar así al conjunto de la Orangerie, abierto al público desde 1927, meses después de la muerte del pintor.⁴

Dicho conjunto, si bien no reúne más artes que la pintura y la arquitectura, sí presenta características esenciales de la obra de arte total como la concepción de un espacio global que forma un mundo aparte, la integración de la naturaleza, como veremos más adelante, y la integración del espectador, tal como podemos comprobar en las palabras del propio Zugazagoitia:

¹ Serge Grunzinski, «L'art total, l'art méfis et les prémices de la mondialisation», en *L'oeuvre d'art totale*, dir. de Jean Galard y Julián Zugazagoitia (París: Musée du Louvre; Gallimard, 2003), 139-159.

² Antoine Compagnon, «L'hypertexte proustien», en *L'oeuvre d'art totale*, dir. de Jean Galard y Julián Zugazagoitia (París: Musée du Louvre; Gallimard, 2003), 93-108.

³ Zugazagoitia, «Archéologie d'une notion», 81-88.

⁴ Musée de l'Orangerie, *Histoire du cycle des Nymphéas*, <http://www.musee-orangerie.fr/fr/article/histoire-du-cycle-des-nymphéas>.

Avanzamos tomando conciencia de que nosotros participamos de la globalidad de la obra en su conjunto, que ella nos integra en su *continuum*. Puesto que no se trata solamente de pinturas encajadas contra un muro, sino más bien de la concepción de un espacio total. Los grandes paneles cubren todos los muros curvados. Cuatro composiciones se despliegan en cada sala. La continuidad del friso solo queda rota para disponer simétricamente las aperturas que permiten pasar de una sala a la otra. Ocupan casi todo el espacio visual, del suelo al techo, sobre dos metros de alto. Nuestra mirada no puede escapar, por doquier está atrapada por las *Ninfeas*.⁵

En 2007 Matthew Wilson Smith publica su libro *The Total Work of Art: From Bayreuth to Cyberspace*. Tal y como su título indica, este libro supone un prolífico análisis de las distintas genealogías en que se diversificará la influencia de la obra de arte total, de modo que son múltiples y variados los ejemplos señalados a este respecto. Para hacernos una idea de esta variedad, destacaremos, en primer lugar, el *Palacio de cristal*, diseñado por el jardinero Joseph Paxton para la primera «Gran Exposición Universal» de 1851 en Londres.⁶ También la película propagandística nazi *El triunfo de la voluntad* de Leni Riefensthal, estrenada en 1935,⁷ tras la cual, el autor muestra muchos más casos hasta llegar finalmente al del ciberespacio entendido como realidad virtual. Para Smith, este irónicamente realizaría muchos de los aspectos que caracterizan a la *gesamtkunstwerk*. En primer lugar, por la utilización de técnicas multimedia para producir una experiencia inmersiva que absorbe al espectador. En segundo lugar, por la simulación de un mundo orgánico unificado. En tercer lugar, por la posibilidad de realizar una creación colectiva y, en último lugar, porque incluso lograría la unificación de las artes al convertirlas en componentes intercambiables de información digital.⁸

Y es que la influencia de la obra de arte total es desvelada en este libro en fenómenos y expresiones poco evidentes, como es el caso del segundo ejemplo que hemos seleccionado de forma representativa: los proyectos de Walt Disney. Precisamente por esa aparente falta

⁵ Zugazagoitia, «Archéologie d'une notion», 85, traducción propia.

⁶ Smith, *Total Work of Art*, 22-24.

⁷ *Ibid.*, 92-113.

⁸ *Ibid.*, 157-186.

de conexión, Smith realiza un profundo análisis para demostrar que, a pesar de todas las diferencias que él mismo no duda en exponer, sí hay muchas características comunes que hacen de los proyectos de Disney «la más decidida entrada de la obra de arte total en la cultura de consumo masivo». Hablamos de proyectos porque ya desde su película *Fantasia*, de 1940, Disney experimentaba con la combinación de diferentes medios artísticos. Sin embargo, Smith se refiere principalmente a los parques temáticos *Disneyland*, abierto al público en 1955 y *Disneyworld*, inaugurado en 1967 y donde se implementaron todas las mejoras aprendidas a partir de la primera experiencia.⁹ En ellos, el autor reconoce primeramente las siguientes coincidencias:

Disneyland ofrece, como lo ha denominado una exposición reciente, una *arquitectura de la tranquilidad*. Seguramente no haya nada más lejano respecto a las aspiraciones radicales de la *gesamtkunstwerk*. Y, sin embargo, el sentido de la naturaleza de Disney, como el de Wagner, era el de algo a la vez mítico, real, esencial, atemporal, espontáneo, ingenuo. El sentido de la cultura moderna urbana de Disney, como el de Wagner, era el de algo corrupto, falso, demasiado intelectualizado, antagonista, descorazonado. Disney, como Wagner, imaginó su obra como formando parte de un gran proyecto para re-armonizar la humanidad y la naturaleza. La obra de Disney, como la de Wagner, fue lanzada contra la degradada condición de la *cultura* moderna, contra el lado oscuro del capitalismo industrial. Más aún, el proyecto de Disney, particularmente en los parques temáticos, fue crear una gran unificación de todas las artes, unidas al comercio y a la tecnología.¹⁰

Es tal la profundidad y calidad del análisis que realiza Smith, que el estudio de los ejemplos mostrados en su publicación nos ha servido para poder inferir cuatro características más de la obra de arte total. Las denominaremos *complementarias*, ya que, aunque no pueden ser consideradas como esenciales, sí se derivan coherentemente de la propia teoría romántica y wagneriana. De hecho, veremos cómo toman forma en el ciclo *El anillo del Nibelungo* para su representación en el Festspielhaus de Bayreuth y en los modelos descritos. De esta

⁹ *Ibíd.*, 114-133.

¹⁰ *Ibíd.*, 116, traducción propia.

forma, también podremos comprobar después cómo se aplican en el caso de las *geisha* en la segunda parte de la investigación.

Ya en el año 2011 encontramos de nuevo una publicación colectiva, *The Aesthetics of the Total Artwork: On Borders and Fragments*, editada por Anke Finger y Danielle Follett. En ella, los distintos autores nos ofrecen propuestas aún más novedosas, como en el caso de Rainer Guldin, que defiende la poesía políglota, aquella que consiste en yuxtaponer y mezclar lenguajes diferentes, como obra de arte total. Según el autor, esta parece pretender superar los límites del propio texto haciendo uso de la polifonía y la traducción interna, de modo que, aún componiéndose de elementos separados, siempre trataría de buscar una unidad total.¹¹

Sobre la propia noción de totalidad reflexiona Reto Sorg, quien emplea las teorías del crítico Carl Einstein sobre cómo la totalidad puede ser más fácilmente creada en lo pequeño que en lo monumental, para proponer los pequeños dibujos de Paul Klee como obra de arte total. Estos, a pesar de su tamaño, lograrían conformar una totalidad en función de su intensidad.¹² Siguiendo estos planteamientos de carácter más paradójico, Ivanka Stoianova llega incluso a proponer analíticamente la serie de siete composiciones operísticas *Luz: los siete días de la semana*, cuando su propio autor, Karlheinz Stockhausen, siempre ha declarado que las comparaciones de su obra con la de Wagner estaban completamente equivocadas. Sin embargo, la autora es capaz de plantear puntos de encuentro y diversas similitudes.¹³

Por último, resulta significativa la exposición colectiva y correspondiente catálogo «Utopia Gesamtkunstwerk», celebrada en el Museo de Arte Contemporáneo 21er Haus de Viena en 2012. Esta pretende seguir la estela de la exposición comisariada por Harald Szeemann en 1983 «Der Hang zum Gesamtkunstwerk: Europäische Utopien seit 1800» (La tendencia a la obra de arte total: utopías europeas desde 1800), pero en el ámbito contemporáneo, trazando esta trayectoria desde 1950 hasta la actualidad.

¹¹ Rainer Guldin, «Polyglot Poetry: Multilingualism and the Aesthetics of the *Gesamtkunstwerk*», en *The Aesthetics of the Total Artwork: On Borders and Fragments*, ed. de Anke Finger y Danielle Follett (Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2011).

¹² Reto Sorg, «The Drawing as Total Artwork? Image Totality in Carl Einstein and Paul Klee», en *The Aesthetics of the Total Artwork: On Borders and Fragments*, ed. de Anke Finger y Danielle Follett (Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2011).

¹³ Stoianova «*Gesamtkunstwerk* and *Formelkomposition*».

De esta forma, se recogen las obras de más de cincuenta artistas y colectivos que estarían relacionados con la noción de *gesamtkunstwerk*. Por ejemplo, bajo el criterio de que hacen uso de espacios oscuros y aislados. Estos recordarían a las reflexiones de Novalis sobre las fantasías de fusión que se hacen posibles gracias a la oscuridad, como *on-the-“total”-Installation* de Ilya Kabakov.¹⁴ Otras compartirían la intención de crear una revolución sociocultural, como las intervenciones sociales que viene realizando desde 1993 el colectivo WochenKlausur.¹⁵ También se encontrarían aquellas que recuperan la noción romántica de la naturaleza al intentar devolverle su espacio en las ciudades modernas, como en el proyecto *7000 robles: forestación de la ciudad en lugar de administración de la ciudad* de Joseph Beuys, que consistía en reforestar con estos árboles la ciudad alemana de Kassel como símbolo de un legado para el futuro.¹⁶

Como podemos comprobar, son muy variadas y numerosas las referencias que pueden establecerse con la obra de arte total desde su formulación en el Romanticismo. Ello sin duda nos da muestra de la importancia que ha tenido esta noción en el arte occidental, una importancia que permite seguir descubriendo su influencia hasta en las manifestaciones más insospechadas.

¹⁴ Holger Birkholz, «Fantasies of Fusion», en *Utopia Gesamtkunstwerk*, ed. de Agnes Husslein-Arco, Harald Krejci y Bettina Steinbrügge (Colonia: Buchhandlung Walther König, 2012), 22.

¹⁵ Steinbrügge, «Before all», 40.

¹⁶ *Ibíd.*, 42.

2.9. La cosmovisión tradicional japonesa

En este capítulo nos disponemos a realizar una breve introducción a la cosmovisión tradicional japonesa con dos propósitos principales. El primero de ellos consiste en comprobar que sus características son similares a las del Romanticismo alemán, lo que nos permitirá considerarlos sustratos semejantes que pueden dar lugar al mismo tipo de fruto estético. No obstante, aunque solo resaltemos las similitudes y no expliquemos en profundidad algunas cuestiones, siempre deberemos tener también en cuenta las diferencias existentes entre estas dos concepciones. En segundo lugar, plasmar la cosmovisión de la cultura a la que pertenecen las *geisha*, nos proporcionará aquellas nociones básicas que resultan imprescindibles para comprender nuestro objeto de estudio, ya que en términos generales resultan desconocidas para un gran público.

Por este motivo, lo primero que hemos de aclarar es a qué nos referimos al hablar de cosmovisión tradicional japonesa. Aunque existe gran disparidad de periodizaciones y no hay unanimidad a la hora de establecer las divisiones entre periodos, la historiografía habitualmente clasifica la historia de Japón en cinco edades fundamentales.

La primera es Genshi o Edad Primitiva, que abarcaría desde el año 11.000 a.C. hasta mediados del siglo VI d.C. y se divide en los periodos Jōmon, Yayoi y Kofun. La segunda es Kodai o Edad Antigua, que comprendería desde mediados del siglo VI hasta finales del siglo XII y consta de los periodos Asuka, Nara y Heian. La tercera es Chūsei o Edad Media, que comprendería desde finales del siglo XII hasta principios del siglo XVII y se divide en los periodos Kamakura, Muromachi y Azuchi-Momoyama. La cuarta es Kinsei o Edad Premoderna, que abarcaría desde principios del siglo XVII hasta mediados del siglo XIX e incluye únicamente el periodo Edo, también conocido como era Tokugawa. Finalmente, la quinta es Kindai o Edad Moderna, que comprendería desde mediados del siglo XIX hasta la actualidad con los periodos Meiji, Taishō, Shōwa, Heisei y Reiwa.

A efectos prácticos para esta investigación, y de una forma muy generalizada como podemos ver, consideraremos que la cosmovisión tradicional japonesa sería aquella que fue consolidándose a lo largo de un periodo que en conjunto denominaremos *premoderno* y que comprendería desde el inicio de la Edad Antigua hasta el final de la era Tokugawa.

Establecemos esta división porque en dicho periodo de tiempo encontramos una serie de características comunes que se verán alteradas con el gran cambio que supuso para el país el paso a la Edad Moderna a todos los niveles.

Tras la inestabilidad vivida en la Edad Media a causa de las guerras civiles que se produjeron a partir de mediados del periodo Muromachi, Ieyasu Tokugawa logró establecerse en el poder como shogun en el año 1603. Inició así la era Tokugawa o periodo Edo, un periodo en el que se consolidó la unificación del país y en el que sus gobernantes procuraron casi dos siglos y medio de paz y estabilidad. Lo consiguieron implantando un estricto control sobre la población e imponiendo una política de aislamiento casi absoluto del exterior mediante el cierre de fronteras, a excepción del puerto de Nagasaki donde holandeses, chinos y coreanos tenían autorización para comerciar. Del mismo modo acabó prohibiéndose el cristianismo, que había sido introducido por los jesuitas en 1549, pocos años después de la primera llegada de los europeos a territorio japonés con los portugueses en 1545.

A pesar de la prosperidad vivida en este sistema feudal centralizado, el atraso del país era evidente. Este atraso se convertiría en un auténtico problema cuando en 1853 Estados Unidos obligue a Japón a abrirse al comercio exterior, ya que la desigualdad con las potencias occidentales los exponía a un alto riesgo de colonización como venía ocurriendo en otras regiones del continente asiático. Esta situación evidenció la incapacidad del shogunato Tokugawa y supuso su fin por medio de la Restauración Meiji, la cual restauró el poder del emperador, inició la apertura al exterior y significó para Japón la firme decisión de adaptarse lo más rápido posible al mundo occidental para no convertirse en un país subyugado más.

De esta forma se inicia la Edad Moderna, cuando Japón, además de pasar por un proceso de modernización, lo haga también por uno de occidentalización. En poco más de cuarenta años, lo que comprende exactamente el periodo Meiji (1868-1912), logra ponerse a la altura de los demás países modernos gracias a una transformación total que afectó a todas las dimensiones de la vida: económica, social, política, cultural, etc. El contraste con el periodo anterior será radical, aunque muchas de las características del periodo premoderno lograron pervivir de un modo u otro.

Pues bien, la mejor forma de introducir la cosmovisión tradicional japonesa es sin duda presentar brevemente las principales fuentes de su pensamiento, ya que si por algo se caracteriza Japón es por su pluralismo cultural fruto de una síntesis única de religiones. Como bien explica Lanzaco Salafranca, las *tres enseñanzas*, el sintoísmo, el budismo y el confucianismo, fueron consolidándose sucesivamente a lo largo de la historia del país de forma que ni se sustituyeron entre sí ni quedaron yuxtapuestas, sino que se fusionaron. Conformaron una amalgama que terminó por completarse con la influencia de diversas culturas extranjeras, principalmente occidentales, que los japoneses supieron asimilar sin perder su identidad nacional.¹

De esta forma, el primer pilar lo constituye el sintoísmo o ‘camino de los dioses’, que es la religión nativa de Japón y consiste en la creencia en numerosos poderes invisibles, los *kami* o espíritus de la naturaleza. Estos actúan en la realidad tanto a un nivel cósmico como puramente cotidiano, ya que toman forma de dioses o genios protectores a los que se ofrecen rituales demandando su bendición para eventos concretos de la vida, como las cosechas, la fertilidad o la superación de objetivos personales.²

A mediados del siglo VI, se introdujo el budismo, que conformará el segundo pilar de esta cultura, ya que al proporcionar la concepción de un monismo inmanentista, suplió la falta de carácter contemplativo y místico presente hasta el momento en la espiritualidad japonesa. Aportó rasgos que se harían fundamentales en el pensamiento japonés, como el sentimiento de no permanencia, el desapego o la gran conciencia de lo efímero de la vida. Estos rasgos, al complementar y trascender la fascinación por la naturaleza sensible propia del sintoísmo, hicieron posible un sincretismo sinto-budista tan logrado que, por ejemplo, las divinidades sintoístas quedaban perfectamente integradas en el culto al ser consideradas manifestaciones de Buda.³

Por último, el confucianismo, que tuvo su verdadera relevancia en la era Tokugawa, proporcionó al país el aspecto práctico que necesitaba para su gobierno al tratarse fundamentalmente, a pesar de su carácter religioso, de una doctrina ético-política que

¹ Federico Lanzaco Salafranca, *Introducción a la cultura japonesa: Pensamiento y religión* (Valladolid: Universidad de Valladolid, 2000), 36-39.

² Jean Riviére, *El arte oriental* (Barcelona: Salvat, 1973), 99-102.

³ Pierre Lavelle, *El pensamiento japonés* (Madrid: Acento, 1998), 20; Augusto Castro, *El buen halcón oculta la garra: Una reflexión sobre la modernidad del Japón* (Lima: Universidad Católica del Perú, 2002), 37-38.

instauraba la importancia y el respeto hacia el Estado y las instituciones sociales, principalmente la familia y en especial la figura del padre.⁴ Conociendo el origen de este pluralismo cultural podemos definir las siguientes características fundamentales y unitarias de la cosmovisión tradicional japonesa.

2.9.1. La preeminencia de la intuición sobre la razón

Como bien explica Augusto Castro en su obra *El buen halcón oculta la garra*, si hay algo en lo que coincidan todas las corrientes de pensamiento en la tradición oriental es en la consideración de que el verdadero conocimiento reside en lo trascendente, captado por la intuición, en lugar de en la información proporcionada por los sentidos y la razón, que son más bien alejados como algo ilusorio propio de lo fenoménico. Es por ello que, de acuerdo con Castro, al contrario que en Occidente, donde se ha confiado principalmente en la ciencia para la obtención de un conocimiento universal y fiable, en las escuelas religiosas y filosóficas tanto indias como chinas o japonesas se han desarrollado mucho más los modos de conocimiento intuitivos, como la mística, el simbolismo, el saber artístico y la intuición estética para aprehender la realidad.⁵

Como continúa explicando Castro, a ellos se suma la práctica de distintos métodos de disciplina, simbolismo ritual y concentración, entendida como la capacidad de detener el pensamiento, que están además íntimamente relacionados con una función salvífica del ser humano. Ello se debe a que, para esta tradición del Extremo Oriente, la vía para alcanzar la realización espiritual no es otra que la conciencia intuitiva de la unidad con el mundo. Particularmente en Japón, esta defensa de la preeminencia de los modos de conocimiento intuitivos se ha realizado, en opinión del autor, como una forma de reafirmar sus valores culturales identitarios, siendo quizá en esta parte «donde se pueda expresar con mayor nitidez la unidad y la pluralidad de la síntesis japonesa».⁶

Este es claramente un punto en común con el pensamiento romántico, el cual tomaba esta misma orientación al reivindicar las facultades menos racionales del ser humano, como la imaginación, el simbolismo, la creatividad y principalmente el saber artístico y la

⁴ Lavelle, *El pensamiento japonés*, 8-16.

⁵ Castro, *El buen halcón*, 68-104.

⁶ *Ibíd.*

intuición estética. En absoluto debería sorprendernos esta conexión dada la admiración que abiertamente profesaron los primeros románticos alemanes hacia el pensamiento oriental, especialmente hacia el propio de la India, que sería ensalzada por estos autores, en una primera etapa, como cuna de la sabiduría humana.

Sería Friedrich Schlegel, influenciado por la revalorización de Oriente iniciada por Herder, el responsable de un auténtico fervor hacia este ámbito en el Círculo de Jena: tras haber declarado en el año 1800 en *Conversación sobre la poesía* que «debemos buscar en Oriente lo romántico en su grado más elevado»,⁷ aprendió sánscrito durante su posterior estancia en París para acceder directamente a las fuentes del pensamiento indio. Ello le convirtió en el primer autor en traducir textos de esta lengua sagrada al alemán, una práctica sobre la cual recogió sus reflexiones en la publicación de 1808 *Sobre la lengua y sabiduría de los indios*.⁸

Asimismo, animó a su hermano August Wilhelm Schlegel a aprender esta lengua, quien obtuvo la primera cátedra de sánscrito en Alemania en 1818 y realizó diversas publicaciones como la revista *Biblioteca India* o la traducción del *Bhagavad-Gita* al latín. En estos estudios se mostraba una imagen de la India, en primer lugar, como origen de los saberes de la humanidad, tanto de distintas religiones y filosofías como de literaturas, lenguas y jurisprudencias. De hecho, situaban de forma especial en este subcontinente las raíces culturales germanas.⁹

En segundo lugar, mostraban a la India como paradigma, como cultura verdaderamente universal donde quedan superadas hasta las más difíciles dicotomías y donde la religión es realmente vivenciada, de modo que se propone como modelo para regenerar una Europa degradada por el materialismo y el mecanicismo.¹⁰ Es por todo ello que no debe extrañarnos que haya autores que consideren que la noción romántica de intuición sea realmente una trasposición al ámbito filosófico y laico de la noción oriental de revelación o iluminación.¹¹

⁷ Friedrich Schlegel, *Conversación sobre la poesía*, 68.

⁸ Agustín Pániker, *Índika: Una descolonización intelectual; Reflexiones sobre la historia, la etnología, la política y la religión en el sur de Asia*, 2.ª ed. (Barcelona: Kairós, 2007), 133-134.

⁹ *Ibíd.*

¹⁰ *Ibíd.*; *ibíd.*, 32.

¹¹ Véase Pérez, «Hegel y la estética», 4.

2.9.2. El universalismo estético

La gran sensibilidad estética de los románticos hacía que su concepción del mundo pudiese ser denominada como un *universalismo estético*, pues su visión de lo bello era tan amplia que, al abarcar incluso aspectos que anteriormente quedaban excluidos, como lo ruinoso, lo fúnebre o lo grotesco, en verdad quedaba recogida bajo este prisma toda la realidad.

Del mismo modo, la cosmovisión japonesa tiene como una de sus características más distintivas su gran sensibilidad estética, que como la romántica, resulta de gran envergadura. Por un lado, porque incluye en el campo de lo bello nociones tan variadas y poco frecuentes como la de *wabi* (austeridad, pobreza, simplicidad), *sabi* (soledad), *hie* (imperfección) o *yūgen* (misterio, profundidad interior).¹² Por otro, porque sitúa a la Belleza en la cúspide de su pensamiento, de modo que se sitúa como el trascendental más importante incluso por encima de la Verdad, que al igual que para los primeros románticos alemanes, quedaba en un segundo lugar.¹³ Y es que, como recogía el experto en literatura nipona Donald Keene, es «el sentimiento japonés de belleza, quizá el elemento central de toda la cultura japonesa».¹⁴

Ello es posible gracias a que se trata de un rasgo común a las *tres enseñanzas*, pues al ser todas ellas inmanentistas, reconocen la intrínseca relación entre el espíritu y las sensaciones. De este modo, la belleza se les presenta como algo inefable y misterioso, lo que les conduce a intentar recoger sus múltiples caracteres bajo términos muy complicados de traducir a otras lenguas, como hemos podido ver.¹⁵ También implica que las prácticas artísticas y estéticas presentes en la sociedad nipona sean muy numerosas y relevantes. En ellas se muestra un gusto exquisito por el aspecto formal de la realidad, por la apariencia, pero siempre en tanto que esta es tenida por una manifestación de lo esencial.¹⁶

¹² Lanzaco, *Introducción a la cultura*, 371.

¹³ Federico Lanzaco Salafranca, *Los valores estéticos en la cultura clásica japonesa* (Madrid: Verbum, 2003), 16.

¹⁴ Donald Keene, «The Japanese Idea of Beauty», *The Wilson Quarterly* (1976-) 13, n.º1 (1989):128, <https://www.jstor.org/stable/40257465>, traducción propia.

¹⁵ Lavelle, *El pensamiento japonés*, 37.

¹⁶ Castro, *El buen halcón*, 99-100.

2.9.3. El naturalismo japonés

Como bien explica el japonólogo español Federico Lanzaco Salafranca, algo que del mismo modo resulta común y omnipresente en el corazón de los japoneses, sin importar el contexto personal al que se pertenezca, es una auténtica y genuina veneración hacia la naturaleza, un amor incondicional que es el centro de la profunda relación que establecen con ella. Se trata de una relación de inmersión total, por la cual el hombre se siente completamente integrado e identificado con esa naturaleza, que le acoge como una madre amorosa, y con todos los seres que la conforman.¹⁷

Esta es la razón por la cual todas las manifestaciones de la cultura tradicional nipona fijan como su eje principal la contemplación de lo natural, por ejemplo, prestando mucha atención al paso de sus estaciones y ciclos internos. De hecho, es tanta la importancia que le conceden los japoneses que al encuentro con un extranjero suelen sentir la necesidad de saber si en el país del que proceden también disfrutan de cuatro estaciones.¹⁸

Como veremos más adelante, en la vida tradicional japonesa todo está marcado por el ritmo natural y todo debe reflejar el paso estacional, desde el arreglo floral, la obra pictórica que cuelga en la pared, hasta las palabras que uno debe usar al escribir un poema, algo que será aún más pronunciado si cabe en el caso de las *geisha*.

Y es que el pueblo japonés se muestra muy sensible hacia los fenómenos naturales teniendo en cuenta que estos pueden ser tanto positivos, como el florecimiento de los cerezos o la regularidad de las lluvias que traen prosperidad, como negativos, tales como la llegada de desastres naturales de la magnitud de terremotos, tsunamis y tifones que ponen en riesgo la propia vida de los japoneses.¹⁹

De acuerdo de nuevo con Lanzaco Salafranca, sería precisamente este encontrarse permanentemente a merced de estos fenómenos, como han señalado muchos pensadores nipones, el origen del sentimiento religioso japonés, ya que ante la naturaleza

¹⁷ Lanzaco, *Los valores estéticos*, 17.

¹⁸ John Gallagher, *Geisha: Un mundo de tradición, elegancia y arte* (Madrid: Libsa, 2007), 36.

¹⁹ Jesús González Vallés, *Filosofía de las artes japonesas: Artes de guerra y caminos de paz* (Madrid: Verbum, 2009), 43-44.

imprevisible, lo que surge en el corazón de los japoneses como pueblo es una actitud de reverencia que les conduce a aceptar y confiar en el devenir de esa fuerza creadora y destructora de la que ellos mismos consideran formar parte.²⁰ El mismo autor nos conduce a las consideraciones de uno de esos pensadores que recogieron esta idea: el premio nobel de literatura Yasunari Kawabata.

La vegetación japonesa [...] en su riqueza de matices, en la delicadeza de sus infinitas tonalidades, es probablemente única en el mundo [...] pero la belleza de Japón no se debe únicamente a su riqueza de flores y árboles. Hay montañas con una maravillosa vista, ríos y mares fascinantes y la exquisita e inusual variabilidad de las estaciones. La sensibilidad de los japoneses siempre ha estado condicionada por este clima, por este evocativo entorno natural. Ha afectado definitivamente a todo lo que hemos construido, a todo el arte que hemos creado. [...] El paisaje sin límites que rodea estos templos es en sí mismo el recinto sagrado; casi puede decirse que el propio paisaje es el templo. En el antiguo Japón, por supuesto, esto era literalmente cierto. Las altas montañas, los grandes bosques, las cascadas, fuentes, acantilados, rocas -incluso los viejos árboles- eran considerados divinidades o imágenes de lo divino. Esta idea persiste hoy en las tradiciones populares.²¹

Consecuentemente, si como hemos podido comprobar el encuentro con la naturaleza es el origen de la religiosidad, también será su fuente permanente y es por ello que, en gran medida, la forma que emplean los japoneses para ejercitar su espiritualidad, tanto a nivel personal como colectivo, consiste fundamentalmente en la interacción con la naturaleza.²²

²⁰ Lanzaco, *Los valores estéticos*, 18.

²¹ Yasunari Kawabata, prólogo a *Monuments of Civilization: Japan*, de Adolfo Tamburello (Nueva York: Madison Square Press, 1973), 6, traducción propia.

²² Koji Matsunobu, «Japanese Spirituality and Music Practice: Art as Self-Cultivation», en *International Handbook of Research in Arts Education: Part 1*, ed. de Liora Bresler (Dordrecht, Países Bajos: Springer, 2007), 1425.

2.9.4. La fascinación por la belleza de la naturaleza

Conociendo cómo el pueblo japonés ama, respeta y venera la naturaleza, es fácil reconocer que igualmente quedará fascinado por su belleza y que esta será el principal foco de atención para su sensibilidad estética. Y es que del mismo modo que la imprevisibilidad de la naturaleza despertaba la espiritualidad de los japoneses, su diversidad y riqueza les permite refinar hasta el extremo su sentido de apreciación estética, haciéndoles susceptibles de descubrir hasta el más mínimo matiz de cambio de sus variopintos paisajes. Para comprender este aspecto, es Lanzaco Salafranca quien nos remite a las palabras del historiador George B. Sansom en *A History of Japan*:

Desde la alta Antigüedad el pueblo japonés se acostumbró a una existencia sencilla y frugal en un entorno agradable a la vista. Así puede suponerse que aprendieron el arte de vivir sin muchas posesiones, y de tales condiciones surgió el amor a la belleza natural y la profundamente arraigada tradición estética que parece constituir su herencia nacional.²³

Consecuentemente, ante tales escenarios, ante tal contemplación de la belleza natural, nació en los japoneses la urgente necesidad de capturarla a través del arte, de expresar tal maravilla de forma artística. Es por ello que, como explica González Vallés, prácticamente todas las actividades estéticas y artísticas tradicionales japonesas muestran como fuente de inspiración la naturaleza. De este modo, podemos afirmar que el origen del sentimiento artístico y estético de la cultura japonesa se encuentra en la admiración de una belleza natural omnipresente.²⁴

2.9.5. Una cosmovisión única

En la obra *Los valores estéticos en la cultura clásica japonesa*, Lanzaco Salafranca nos remite al análisis que hace el filósofo Takeshi Umehara en *Bi to Shukyo no hakken* (Descubrimiento de la belleza y de la religión) para poder definir comparativamente la cultura japonesa como una cultura *naturalista*. Según este análisis, existirían tres grandes

²³ George Sansom, *A History of Japan: To 1334* (Stanford, CA: Stanford University Press, 1958), 7, traducción propia.

²⁴ Jesús González, *Filosofía de las artes*, 44.

modelos culturales. El primero, el deísta de Oriente Medio, en el que debido a las inclemencias del desierto se confía por completo en un creador absoluto que es un Dios trascendente. El segundo, el humanista propio de Europa, en que son el hombre y sus valores el centro de esa confianza, puesto que se encuentra en un entorno natural privilegiadamente próspero que puede dominar. El tercero, el modelo naturalista, al que corresponde todo el sudeste asiático y particularmente Japón, donde a diferencia de los dos anteriores, ante el poder incontrolable de la naturaleza, el hombre se limita a seguir el devenir de esta, integrándose en él.²⁵

Y es que como hemos comentado anteriormente, en la cosmovisión japonesa el mundo es percibido como una totalidad viviente en la que el hombre conforma una única unidad con la naturaleza y con todos los seres que la componen. Ello es posible porque todos son considerados ontológicamente iguales, es decir; no se toma al ser humano como un ser superior respecto a los animales o las plantas, sino que se reconoce la completa igualdad entre todos los seres, de forma que el hombre se encuentra en completa armonía con el universo.²⁶

Esta visión del mundo se completa, como explica Lanzaco, con una percepción estético-sacra del mismo, porque en la cosmovisión del espíritu japonés, lo bello y lo sagrado, la belleza y la religión, se encuentran estrechamente relacionadas gracias a ese nexo común que es la naturaleza. Esta, por un lado, despertaba la espiritualidad, por su imprevisibilidad, y por otro, estimulaba el sentimiento estético por su belleza. Así se encuentran unidas estas dos dimensiones, de modo que muchas de las prácticas artísticas tradicionales de Japón nacieron en el seno de sus tradiciones religiosas, como veremos en el capítulo sobre la estética tradicional japonesa. Se logra así una imbricación total entre la naturaleza, lo espiritual y lo bello, y a través de este último, con el arte.²⁷

Si tenemos en cuenta la perspectiva del mencionado análisis del filósofo Takeshi Umehara, el Romanticismo quedaría, en primera instancia, alejado de la cosmovisión japonesa, puesto que sería incluido dentro de ese modelo cultural del humanismo europeo que deposita su confianza en los valores del hombre, principalmente por la importancia

²⁵ Lanzaco, *Los valores estéticos*, 15-17.

²⁶ Gustie L. Herrigel, *El camino de las flores: El arte del arreglo floral japonés* (Barcelona: Integral, 1987), 65.

²⁷ Lanzaco, *Los valores estéticos*, 9-19.

que este movimiento le concede al yo, al individuo. Sin embargo, a pesar de no poder ser considerado un naturalismo tan claro como el japonés, veremos que tampoco es tan fácilmente clasificable como un humanismo de este tipo si seguimos valoraciones como la de Rafael Argullol en la obra *El héroe y el único*:

El resurgimiento del Yo en el Romanticismo implica, decisivamente, la recuperación de la idea renacentista del hombre como unidad de poder y de impotencia, de conocimiento y de enigma, de subjetividad y de naturaleza. Unidad que niega tanto el transcendentalismo antihumanista (que suscitaron ya la Contrarreforma católica, ya buena parte de la Reforma «protestante») como el «*Imperium hominis*» con que Bacon alentó al Empirismo y a la Ilustración. Unidad que rechaza al hombre como mendigo y al hombre como dios, pues a ambos acepta en cuanto proclama que «el hombre es un dios cuando sueña y un mendigo cuando reflexiona». ²⁸

Y es que, si bien el punto de partida del primer Romanticismo alemán se encuentra en la cosmovisión propia de la modernidad, en la que hay una clara escisión entre el hombre y la naturaleza, entre el sujeto y el objeto, ello no nos debe hacer olvidar que su mayor propósito, su fin deseado, era justamente recuperar esa unidad primigenia con la naturaleza. Por ella igualmente experimentaban un profundo amor rechazando cualquier intención de dominarla, pues como recogía Friedrich Schlegel en uno de sus pensamientos, «quien no aprenda a conocer la naturaleza a través del amor no aprenderá nunca a conocerla». ²⁹

Tal es así que para estos autores del *Frühromantik* la naturaleza también lo integraba y lo representaba todo, puesto que, como vimos, según su propia interpretación del mito del *anima mundi*, la concebían como una entidad viva y autónoma de la que todos formaríamos parte. Igualmente encontramos en ellos una total fascinación por la belleza natural, que se convierte en el foco de su sensibilidad estética, como podemos comprobar en otra de las expresiones de Friedrich Schlegel:

²⁸ Argullol, *Héroe y el único*, 29; Friedrich Hölderlin, *Sämtliche Werke*, vol.3 (Stuttgart: Stuttgarter Hölderlin-Ausgabe, 1944), 10, citado en Argullol, *Héroe y el único*, 29.

²⁹ Friedrich Schlegel, «Ideas (1800)», en *Fragmentos: Seguido de Sobre la incomprensibilidad*, trad. de Pere Pajerols (Barcelona: Marbot, 2009), 209.

Bello es lo que nos recuerda a la naturaleza y, por tanto, suscita en nosotros el sentimiento de la plenitud infinita de la vida. La naturaleza es orgánica, y la suprema belleza, por consiguiente, eterna y perpetuamente vegetal: lo mismo vale para la moral y el amor.³⁰

Será por este motivo que los esfuerzos por tratar de capturarla en obras de arte serán constantes, una necesidad que sobre todo encuentra salida en la pintura romántica de paisaje. En ella el fin será, precisamente, proporcionar una forma externa que procure la vivencia real de la naturaleza, como podemos ver en la demanda de C.D. Friedrich al solicitar: «cierra tu ojo corporal, para que veas primero tu pintura con el ojo del espíritu. Entonces deja salir a la luz lo que viste en la oscuridad, para que pueda ejercer su efecto sobre los otros, del exterior al interior».³¹ Se conforma así una imbricación entre el arte, la naturaleza y lo espiritual, que como veremos en el siguiente capítulo, será también una de las características de la cultura tradicional japonesa.

³⁰ Friedrich Schlegel, «Ideas (1800)», 206.

³¹ C.D. Friedrich, «Declaraciones en la visita a una exposición (1830)», en *Fragmentos para una teoría romántica del arte*, ant. y ed. de Javier Arnaldo (Madrid: Tecnos, 1994), 95.

2.10. La estética tradicional japonesa

En este capítulo vamos a conocer las principales características de la estética tradicional japonesa. Ello nos permitirá, en primer lugar, seguir estableciendo similitudes entre la cosmovisión tradicional nipona y la romántica. En segundo lugar, nos permitirá encontrar los puntos que guarda en común esta visión estética con las características esenciales de la obra de arte total. Por último, nos proporcionará el conocimiento del trasfondo directo sobre el que las *geisha* desarrollan su carrera y sus vidas como artistas de élite en el mundo de las artes tradicionales japonesas.

2.10.1. El arte y la estética como modo de acceso a la dimensión espiritual

Si el arte y la estética daban acceso a la realidad última en el Romanticismo, también en el Japón tradicional el arte constituye un modo de acceso a la dimensión espiritual, siendo el fin de la experiencia artística y estética el encontrarse en unidad con el mundo. Por supuesto las distintas artes presentan un factor específicamente técnico, pero si desde esta tradición se le ha otorgado tanta importancia a su práctica, es precisamente porque su alcance es mucho mayor, ya que muestran todo un trasfondo de conocimiento vital, un repositorio espiritual que hace que cada una de ellas sea considerada como una inestimable forma de educación.¹ Esta íntima relación entre el arte y lo espiritual tiene sus orígenes en la historia de la cultura japonesa.

Según Eiko Ikegami, podemos encontrar un claro antecedente en las creencias populares del Japón medieval, según las cuales, durante las actuaciones artísticas, sobre todo en aquellas de las artes escénicas, se producía una intensa comunicación con el mundo suprasensible, con el ámbito de lo sagrado. Los artistas encargados de ellas tendrían una especial capacidad para ejercer como intermediarios entre los dos mundos. Esta capacidad encontraría su fundamento en que normalmente estos artistas eran considerados gente marginal, junto con otras personas como mendigos, cortesanas, servicios funerarios, magos, verdugos, etc. Dichas personas quedaban excluidas de las convenciones de la vida

¹ Jesús González, *Filosofía de las artes*, 46; D.T. Suzuki, prefacio a *El camino de las flores: El arte del arreglo floral japonés*, de Gustie L. Herrigel (Barcelona: Integral, 1987), 11-12.

ordinaria y por eso, tanto ellos como los espacios donde realizaban sus actividades, como los márgenes de los ríos o los jardines de cerezos que se encontraban en las inmediaciones de los templos y los santuarios, eran considerados espacios o personas *mu'en o* ‘fuera del orden normal de las cosas’. De este modo, se constituían como puntos de encuentro con lo sagrado.²

Como continúa explicando la autora, sería precisamente en este periodo medieval, que en Japón comprende el periodo Kamakura (1185-1392), el Muromachi (1392-1573) y el Azuchi-Momoyama (1573-1603), cuando se constituyan muchas de las artes tradicionales japonesas como la ceremonia del té, el teatro *nō*, el *ikebana* o la poesía encadenada *renga*, en el seno del trasfondo religioso del sintoísmo y del budismo, principalmente del budismo zen. Ello no significa que estas artes hayan estado dirigidas por sus instituciones, ya que, a pesar de desarrollarse muchas veces en forma de círculos de practicantes asociados a determinados templos y santuarios, estos pronto comenzarían a tener sus propias áreas de influencia, del mismo modo que los propios artistas no consideraban desempeñar funciones misioneras.³

Las artes se convirtieron en un canal ideal para transmitir aquellas enseñanzas que, como la idea budista de la no dualidad, resultaban difíciles de comprender para muchos sectores de la población desde el discurso puramente filosófico del budismo. De esta forma, estas artes tradicionales fueron constituyéndose como un repositorio de la visión espiritual del mundo.⁴ Al mismo tiempo se transformaron progresivamente en experiencias de construcción del carácter, en vías para el desarrollo personal, una noción que en Japón queda recogida bajo el término *camino*, en japonés *dō* (en su lectura *on*) o *michi* (en su lectura *kun*).⁵

Por ello, muchas artes al adquirir esta nueva connotación adoptaron el sufijo *dō*, como en el caso del *shodō* o ‘camino de la caligrafía’; *chadō* o *sadō* o ‘camino del té’; *nō no michi* o ‘camino del teatro *nō*’; *kadō* o *ikebana* o ‘camino de las flores’, etc., pasando así de ser simplemente referidas como artes, como *gei*, a constituirse como *geidō* o ‘camino de las

² Eiko Ikegami, *Bonds of Civility: Aesthetic Networks and the Political Origins of Japanese Culture* (Cambridge, UK: Cambridge University Press, 2005), 87-101.

³ *Ibíd.*

⁴ *Ibíd.*, 224.

⁵ Jesús González, *Filosofía de las artes*, 19-24.

artes'.⁶ Con la llegada de la era Tokugawa (1603-1868) algunas de estas artes se distanciarán de sus orígenes medievales religiosos y mitológicos, pero lo que sí se mantendrá para siempre será ese carácter espiritual como cultivo de sí.⁷

Dicho cultivo de sí consiste en la búsqueda consciente de una verdad o una perfección, de forma que la persona que practica un arte determinada, que transita su camino, acaba auto-transformándose. Lo que se aprende es un conjunto de actitudes y valores éticos necesarios para una vida plena. Estos no consisten en criterios que nos permitan discernir las buenas de las malas acciones sino en comprender cuál es nuestra situación real en el mundo, quiénes somos y cómo debemos relacionarnos adecuadamente con los demás, con la naturaleza y con el cosmos.⁸ Mediante la práctica estética se transforman aquellas dicotomías entre sujeto y objeto, individuo y sociedad, hombre y naturaleza, para comprender que son ilusorias y así se inicia un proceso de integración del cuerpo y la mente, del yo y el entorno, de lo espiritual y lo físico.⁹ El fin que se persigue con este proceso es alcanzar una forma de iluminación que no es otra cosa que comprender y experimentar que estamos inextricablemente entrelazados, que el individuo se encuentra conectado con los demás y con la naturaleza; que todo y todos conformamos una única unidad.

Es por ello que cada una de las artes, cada una de estas prácticas estéticas, no es tomada como un simple entretenimiento sino que es una forma de vida que se emprende con seriedad y que acompañará a la persona a lo largo de toda su existencia.¹⁰ Por este motivo la enseñanza del arte tradicional es llevada a cabo por un maestro o *sensei* que guiará al alumno para que pueda incorporar a su vida todo lo aprendido y lo convierta en una auténtica disciplina espiritual que le permita dar sentido y significado a las actividades de su vida cotidiana. Este lo conseguirá, finalmente, encontrando su fundamento en el movimiento esencial del universo al que él mismo pertenece.¹¹

⁶ Ibid.

⁷ Ikegami, *Bonds of Civility*, 224.

⁸ Robert E. Carter, *The Japanese Arts and Self-Cultivation* (Albany: State University of New York Press, 2008), 1-6.

⁹ Matsunobu, «Japanese Spirituality», 1431-1434.

¹⁰ Carter, *The Japanese Arts*, 1-6.

¹¹ Herrigel, *Camino de las flores*, 62-78.

2.10.2. La unidad de las artes

Si la unidad originaria de las artes constituía el primer presupuesto ontológico de la obra de arte total, este presupuesto también se encuentra en la cultura tradicional japonesa, que sin duda alguna siempre ha evidenciado que todas las artes son una, que todas conforman una única unidad. Al ser consideradas caminos de construcción del yo y, por otra parte, según explica Pilar Cabañas, al ser lo más importante la contemplación estética en sí, denominada *biteki kōtatsu*, no cobraba especial relevancia la causa que le diese origen, de modo que en el Japón tradicional no encontramos distinciones o mucho menos jerarquías dentro del ámbito artístico. Los artistas podían crear indistintamente acuarelas, edificios, esculturas, cuencos de té, arreglos florales o espadas teniendo estos el mismo valor.¹² De esta forma, no realizaban separaciones por ejemplo entre artes y artesanías, algo inimaginable dentro de una cultura de la que precisamente tan paradigmática es por ejemplo la cerámica, que se vería denostada en caso contrario como una mera *artesanía*.¹³

Tampoco encontramos inconvenientes en el establecimiento de relaciones sinestésicas, por ejemplo, en el arte del incienso o *kōdō*. Como explica Hisayasu Nakagawa, durante la celebración de estas ceremonias en el siglo XVIII solía realizarse un juego denominado *kumiko*, que podría ser traducido como ‘perfumes cruzados’. Éste consistía en la lectura de un poema *waka* del cual se asociaban sus momentos significativos con tres inciensos distintos que los participantes debían memorizar para reconocerlos posteriormente. Lo peculiar, como señala este autor, es que en este juego «se utiliza el término “escuchar” el perfume en lugar de “oler” porque aquí el perfume se considera como una música del olfato».¹⁴

Según Cabañas, sería en el paso a la Edad Moderna con la Restauración Meiji de 1868 cuando, dentro del proceso de modernización y occidentalización del país, se adopte el sistema occidental de las artes y con él la distinción entre artes mayores y artes menores, a partir de entonces separadas con los nuevos términos *bijutsu* para las bellas artes y

¹² Pilar Cabañas, «Bigaku: Sobre los comienzos de la crítica de arte y la teoría estética en Japón», *Anales de Historia del Arte*, n.º 9 (1999): 369.

¹³ Alejandro Bárcenas, «La belleza de lo impermanente como proyecto humanista: Un ensayo sobre los orígenes de la estética japonesa y sus raíces en la filosofía alemana», *Contrastes: Suplemento IX*, n.º 9 (2004): 27.

¹⁴ Hisayasu Nakagawa, *Introducción a la cultura japonesa* (Barcelona: Melusina, 2006), 112-114.

geiutsu para las artes decorativas. Del mismo modo se implantará la estética como disciplina académica bajo el término *bigaku*, se comenzará a construir la historia del arte japonés, nacerá el museo, y se establecerá la noción de autonomía del arte o arte puro que quedará traducida como *junsei* o *junsui bijutsu*.¹⁵ No obstante, la comprensión tradicional de las artes perduraría durante el denominado periodo moderno a través de algunas corrientes tradicionalistas que optaron por la conservación del arte nacional y sus principios sin dejarse influenciar por el nuevo paradigma.

2.10.3. La unión de arte y vida: las pretensiones totalizadoras del arte

Si como decimos hubo de establecerse en el periodo moderno la noción de autonomía del arte o arte puro, es porque esta era una noción inexistente en la cultura japonesa dada la total imbricación del arte con la vida, con la dimensión espiritual y, como veremos más adelante, con lo político entendido como lo público. Y es que una de las características más notables de la estética japonesa es la forma en que las artes y lo estético estaban integrados en la vida diaria, ya que de forma tradicional el arte no era comprendido como un valor separado del campo de la cultura o de la vida.¹⁶ Como vimos, la unión de estos dos elementos era una de las pretensiones más centrales del proyecto de la obra de arte total.

A este binomio hay que sumarle un elemento más, la naturaleza, que junto con el arte y la vida conforman en la cosmovisión japonesa un concepto unificado, un todo indivisible. El arte, al estar presente en el día a día y ser practicado como una forma de vida, nos lleva a una comprensión espiritual de lo sagrado, que es nuestra unión con la naturaleza, el experimentar que como individuos estamos conectados con los demás y con el entorno. El arte en el Japón tradicional es una vía que nos permite experimentar esa unión con el Todo, ese es su fin, no la forma exterior, que no debe sino atraernos para conducirnos a esa enseñanza interior.¹⁷ Así, si la misión del arte tradicional japonés es manifestar la unidad de todas las cosas, la totalidad, podemos decir entonces que comparte con el arte romántico en general y con la obra de arte total en particular, el propósito de su función.

¹⁵ Cabañas, «Bigaku», 369.

¹⁶ Masao Yamamoto, «Aesthetics in Japan», *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 11, n.º 2 (1952): 171, doi:10.2307/426043.

¹⁷ Herrigel, *Camino de las flores*, 62-76.

Y es que, para el primer Romanticismo alemán, la intuición estética también conducía al sentimiento de la divinidad o como expresaba Runge, «el sentimiento de nuestra cohesión con el universo todo».¹⁸

Como explica Javier Arnaldo, la propia creación artística requería para estos autores esa relación cósmica porque debe tratar de propiciar que se experimente esa vivencia, que se alcance esa unidad integradora de sentido. Es por ello que los románticos también descubrían en lo estético un inherente sentimiento religioso del que se derivaba una responsabilidad moral. Se marcaron entonces un ideal ético de perfección artística que tomaron de Schiller y cuyo fin era lograr la completa integridad del individuo.¹⁹ Esta cuestión quedaría recogida de forma sintética en sentencias como «el hombre auténticamente moral es poeta»²⁰ de Novalis o en el caso de Friedrich, «el hombre, el pintor, está obligado a la propiedad de su espíritu».²¹

2.10.4. El Japón tradicional como estado estético

Si seguimos las investigaciones de Eiko Ikegami en su obra *Bonds of Civility: Aesthetic Networks and the Political Origins of Japanese Culture*, comprobaremos que en el Japón tradicional, lo estético y las artes jugaron un papel fundamental en la vida pública. Como hemos explicado, fue en el Medievo cuando se constituyeron las artes tradicionales japonesas, pero lo que no hemos especificado anteriormente es que dentro de ellas y de forma más importante, se constituyeron aquellas artes que se convertirían en su prototipo estético que son las *artes za* o *za no bungei*, como es el caso de la ceremonia del té o la poesía encadenada *renga*.²²

Según explica la autora, estas artes se caracterizaban por tratarse de artes colectivas practicadas por un grupo de personas que se reunían en un espacio concreto donde se colocaban sentados, ya que esto es lo que significa *za*, ‘sentado’. Al ser artes colectivas,

¹⁸ Ph.O. Runge, «Carta a su hermano Daniel (1802)», en *Fragmentos para una teoría romántica del arte*, ant. y ed. de Javier Arnaldo (Madrid: Tecnos, 1994), 65.

¹⁹ Arnaldo, *Estilo y naturaleza*, 44-45; ibid. 18.

²⁰ Novalis, «Poeticismos (1798)», en *Fragmentos para una teoría romántica del arte*, ant. y ed. de Javier Arnaldo (Madrid: Tecnos, 1994), 108.

²¹ C.D. Friedrich, «Declaraciones en la visita a una exposición (1830)», en *Fragmentos para una teoría romántica del arte*, ant. y ed. de Javier Arnaldo (Madrid: Tecnos, 1994), 97.

²² Ikegami, *Bonds of Civility*, 76-101.

lo importante era que la creación artística se producía por medio del intercambio entre los participantes, que serían al mismo tiempo creadores y destinatarios. Por ejemplo, en el caso de la poesía *renga*, que es una poesía en vivo, se celebraban grandes sesiones al aire libre en ocasiones especiales como el florecimiento de los cerezos, y allí cada participante creaba una estrofa que sería continuada por el siguiente de forma encadenada. Lo interesante de estas artes es que sus practicantes, que acudían por satisfacción personal, procedían de todos los contextos sociales, de modo que personas que no podían juntarse en el orden feudal cotidiano por pertenecer a estatus diferentes, sí se reunían en los círculos artísticos, y además de forma horizontal, es decir, en condiciones de igualdad, porque esta atmosfera estética los unía en una relación de fraternidad. La mejor justificación para saltarse las normas feudales era que estos espacios estéticos eran considerados precisamente espacios *mu'en*. De este modo, la comunicación estética se convirtió en una forma primordial de comunicación en esta cultura.²³

Tras el periodo medieval, y con la llegada del periodo Tokugawa, se consolidó la unificación de Japón tras un siglo de luchas por el poder y el país disfrutó de casi dos siglos y medio de paz, de 1603 a 1868, es decir, hasta la Revolución Meiji. En este periodo, según la autora, la popularización estética fue aún mayor. En primer lugar, porque los círculos artísticos siguieron extendiéndose. En segundo lugar, porque gracias a la aparición de las editoriales comerciales, aumentó el conocimiento de las artes por parte del pueblo, ya que los libros más demandados fueron los relativos a las artes y la cultura general. Por otra parte, el pueblo pudo acceder por primera vez a cerámicas y kimonos de alta calidad, de modo que todos estos factores contribuyeron a generar una conciencia estética aún más elevada.²⁴

Pues bien, como concluye Ikegami, precisamente este componente estético de la cultura japonesa premoderna jugaría un papel vital en el proceso de modernización de Japón cuando el país deba encontrar su identidad colectiva para constituirse como estado-nación en el periodo moderno. Al no contar con un discurso ideológico políticamente marcado, lo estético resultó un agente fundamental porque proporcionaba una esfera pública de relaciones ecuanímes en la que los vínculos que ahora se necesitaban, ya estaban creados

²³ *Ibíd.*

²⁴ *Ibíd.*, 239-244.

porque a través de las artes habían quedado unidas personas de todos los estratos diferentes.²⁵

Podemos observar entonces cómo en el Japón tradicional el arte y lo estético estaban completamente unidos a lo espiritual y del mismo modo a lo político, entendido como lo público. Esta condición nos permite relacionar el Japón premoderno con el ideal del estado estético que Friedrich Schiller dibujaba en las *Cartas sobre la educación estética del hombre* y que como vimos, igualmente se habían fijado como meta los primeros románticos alemanes y Richard Wagner dentro del programa de la obra de arte total. Y es que al igual que en el modelo de la antigua Grecia, el Japón tradicional presentaría una sociedad orgánica de unidad compacta, ya que una de las características más definitorias del pueblo japonés es el sentimiento de pertenencia al grupo, por el cual piensan y actúan de forma colectiva.

Como vimos, el origen de dicha unidad social se encontraba para Schiller en la armonía interior de cada hombre, que tenía reconciliados su razón y su sensibilidad, haciendo extensible a toda la comunidad la conciliación de sus escisiones interiores. Esta idea estaría en consonancia con el propósito de las artes tradicionales japonesas como cultivo de sí, donde precisamente se comenzaba por reconciliar las dicotomías internas del individuo entre mente y cuerpo, entre lo espiritual y lo físico, para hacerlo extensible a la relación del individuo con los demás. Así se generaría un sentimiento integrador al comprender que todos conformamos una única unidad. De este modo, si para Schiller la belleza constituía una forma de comunicación única que en vez de separar la sociedad como las demás, generaría la mayor cohesión social posible al referirse *a lo común a todos*, el Japón tradicional se postula como un ejemplo excepcional de su eficacia.

Como defiende también Yuriko Saito en *The Moral Dimension of Japanese Aesthetics*, lo estético y su forma de comunicación tácita han sido una de las claves de la colectividad del pueblo japonés. A través de su componente moral, que supone el cultivo de una actitud de respeto y cuidado hacia el resto de los humanos, lo estético habría actuado como un perfecto *aglutinante social* que habría mantenido la sociedad japonesa unida. Esta actitud consiste en reconocer que los humanos tenemos una necesidad de

²⁵ *Ibíd.*, 3-18.

satisfacción estética que no es considerada como un lujo sino como una necesidad básica, de ahí la importancia de honrar y responder a esta necesidad en las distintas actividades de la vida diaria.²⁶

Según la autora, podemos encontrar un ejemplo histórico de esta práctica en el periodo Heian (794-1185), en cuya corte se juzgaba la valía moral de una persona por la forma en que presentaba las cartas con las que los distintos miembros se intercambiaban poemas. No solo se tenía en cuenta la propia composición sino también el estilo de caligrafía, la adecuación del papel elegido, la fragancia con la que este estaba impregnado y por supuesto, el adorno final. Esta idea es el fundamento de muchas expresiones japonesas tradicionales que implican acciones cotidianas y que han acabado siendo ritualizadas, como en el caso de la ceremonia del té o en el *ikebana* o arreglo floral. Pero para Saito también perdura en el periodo moderno en otras actividades cotidianas, como en la forma de presentar la comida o en el meditado diseño de un regalo. Todas ellas son acciones que, al requerir que nos situemos en el lugar del receptor para realizar las elecciones estéticas adecuadas, nos fuerzan a abandonar nuestra habitual perspectiva egocéntrica, siendo considerado por ello este ejercicio como una práctica esencial para el desarrollo moral.²⁷

²⁶ Yuriko Saito, «The Moral Dimension of Japanese Aesthetics», *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 65, n.º 1 (2007): 89-93, doi:10.1111/j.1540-594X.2007.00240.x.

²⁷ *Ibíd.*

2.11. Un fruto común

A lo largo de las diferentes exposiciones hemos podido comprobar que el pensamiento romántico y la cosmovisión tradicional japonesa comparten una misma forma de relacionarse con el mundo, muy distinta al modo cognoscitivo y práctico propio del pensamiento racionalista de la modernidad occidental. En ambos encontramos una preeminencia de la intuición sobre la razón, un reconocimiento y revalorización de la dimensión espiritual y trascendental, una sensibilidad estética de *gran envergadura* que define su mirada sobre la realidad y una profunda relación con la naturaleza y la fascinación por su belleza. Todo ello relacionado con la práctica artística y estética, que se encuentra a su vez imbricada con el ámbito de lo sagrado.

Por su parte, la estética japonesa nos muestra igualmente una serie de premisas que comparte con la teoría de la obra de arte total. La primera de ellas, por supuesto, la creencia en la unidad originaria de las artes, que se posicionaba como el primer presupuesto ontológico, pero también una concepción unificada de arte y vida, que en el caso japonés originó un modo estético de habitar el mundo y una estética de la cotidianidad. Y la más importante, la función del arte y la estética como modo de acceso a la dimensión espiritual.

Teniendo siempre en cuenta las diferencias existentes entre estas dos concepciones, hemos podido comprobar que comparten muchas características fundamentales que nos permiten considerarlas sustratos similares en los que puede germinar un mismo fruto estético: la obra de arte total. La aparición de esta categoría estética en la cultura japonesa resulta factible, pero la diferencia estaría en el sentido del proceso de su aparición.

En el Romanticismo, la obra de arte total surge con el propósito de regenerar con su poder estético una sociedad ya fragmentada, para que sus integrantes vuelvan a disfrutar de una comunidad unida y orgánica dentro de un fin mayor, que sería recuperar la unidad perdida entre el hombre y la naturaleza, entre el hombre y el mundo. Sin embargo, en el Japón tradicional no encontramos esa escisión sino todo lo contrario. El Japón del periodo premoderno ostentaría una existencia en armonía única: se trataría de una sociedad orgánica cuya nota predominante es la colectividad, al existir una clara identificación del individuo con el grupo. A un nivel superior, esta organicidad se correspondería precisamente con la

vivencia de una íntima unión entre el hombre y la naturaleza. Disfrutarían de aquello que los románticos anhelaban: la unidad con el mundo, el sentirse en armonía con el Todo. Por este motivo, la obra de arte total surgiría en el Japón tradicional, no como una solución a un problema, sino para manifestar esa unidad y armonía de la que ya disfrutaban, como un modo de celebrarla.

Esta es una idea que ya tratamos al explicar la distinción que los primeros románticos alemanes y Richard Wagner habían tomado de Friedrich Schiller entre arte ingenuo y arte sentimental, relacionada a su vez con la metáfora que comprende el arte como *flor* de un pueblo. El arte ingenuo o naif, era definido como aquel que, proviniendo de una sociedad orgánica, manifestaba una unidad armónica de forma espontánea y genuina. Mientras, el arte sentimental sería aquel que, proviniendo de una escisión, busca la reconexión con lo natural.

Este sería el caso, por un lado, del arte griego y el arte medieval, artes ingenuos que para los románticos tendrían como *fruto* o *flor* los dos grandes ejemplos de obra de arte total: la tragedia griega y la catedral gótica. Por otro lado, se encontraría el arte romántico, que siendo un arte sentimental, trataría de crear una obra de arte total que en un proceso inverso pudiera, a través de su poder estético, regenerar la sociedad transformándola en una comunidad unida. De esta forma, devolvería así al hombre su unidad con el mundo.

Siguiendo esta distinción, el arte japonés tradicional sería, por su parte, un arte ingenuo procedente de una sociedad orgánica. En él resultaría factible, consecuentemente, la aparición, como su fruto o flor, de una obra de arte total genuina. La manifestación artística japonesa que de una forma más completa podría postularse como dicha obra de arte total sería la figura de las *geisha*, y esto es lo que vamos a tratar de demostrar en las siguientes partes de esta investigación.

3. SEGUNDA PARTE

3.1. La situación del mundo de la flor y el sauce

3.1.1. El origen y la historia de las *geisha*

La profesión de *geisha* surgió como un oficio específico en la segunda mitad del siglo XVIII, hacia 1751, en pleno periodo Tokugawa, que transcurre, como vimos, del año 1603 al 1868. Sin embargo, su trasfondo es mucho anterior ya que tiene su origen en la historia de las intérpretes femeninas en Japón, que muestra una raíz cultural muy distinta a la nuestra, por lo que debemos hacernos cargo de ella si queremos entender realmente la naturaleza de la procedencia de esta profesión.

Como bien señala Kelly Foreman al rastrear la historia de las artistas femeninas japonesas, uno de los primeros antecedentes lo encontramos en las actuaciones rituales de las *miko*, las sirvientas religiosas de los santuarios sintoístas. Según el académico Yung-Hee Kim, estas actuaciones en ocasiones eran consideradas de carácter erótico porque consistían en expresiones de estados de trance. Este carácter ambiguo, que entremezclaba lo sagrado y lo profano, permitiría a estas mujeres combinar sus funciones sacerdotales con su identidad como animadoras. De esta tradición de las *miko*, continúa Foreman, partieron las cortesanas denominadas *asobime* y las marionetistas *kugutsume* del periodo Heian, que ofrecían, tanto en la corte como en templos budistas, actuaciones de un género musical secular conocido como *imayō*.¹ Siguiendo su estela, a finales del periodo Heian y principios del Kamakura, aparecieron las *shirabyōshi*, que también son señaladas por Kumiko Nishio como un hito en la historia de este tipo de mujeres que se dedicaban a ofrecer entretenimiento de danza y canto frente a un grupo de invitados.²

Justamente el periodo Kamakura da comienzo al Medievo japonés, en el que, como explicamos siguiendo las investigaciones de Eiko Ikegami, tenía origen la creencia popular de que en las actuaciones artísticas, sobre todo las propias de las artes escénicas, se producía la comunicación con el mundo suprasensible por la capacidad de los intérpretes de intermediar con el ámbito de lo sagrado. También vimos cómo estos eran habitualmente gente marginal, como las cortesanas, que precisamente serían al mismo

¹ Kelly M. Foreman, *The Gei of Geisha: Music, Identity and Meaning* (Hampshire: Ashgate, 2008), 42.

² Kumiko Nishio, «Chapter 1: The Kyoto Hanamachi», *The Japanese Economy* 37, n.º4 (2011): 7, doi:10.2753/JES1097-203X370401.

tiempo artistas, una combinación que para nada resultaba incompatible ya que se entendía que las cortesanas mediaban entre lo sagrado y lo profano a través de sus actuaciones. Ello puede comprobarse en la anécdota del sacerdote Shōkū, quien tuvo una revelación al ver, en una de las mejores cortesanas de Eguchi, la mismísima encarnación de Fugen bodhisattva, precisamente, mientras esta cantaba un popular *imayō*.³

Lo que podemos ir comprobando a través de estos ejemplos es que, a lo largo de la historia japonesa, el arte de la música y la danza interpretada por mujeres va a estar asociado de diferentes maneras al mundo de la prostitución.⁴

Sería a principios del siglo XVII cuando el ámbito de la escena femenina floreciese como no lo había hecho antes. En 1603, el mismo año en que Ieyasu Tokugawa fuera nombrado según y estableciese formalmente su Gobierno dando así inicio a la era Tokugawa, una mujer conocida como Okuni de Izumo, pues se decía que había sido *miko* en el antiguo santuario de Izumo, montó un escenario al aire libre en el que ofrecía un espectáculo único. El lugar elegido fue el cauce seco del río Kamo en Kioto, que por un lado se acabará convirtiendo en el núcleo del territorio de las *geisha* de esta ciudad y, por otro lado, nos hace recordar el poder que se les atribuía justamente a los ríos durante el Medievo como lugares *mu'en*.

Como bailarina principal de un conjunto itinerante de unas cincuenta o sesenta mujeres que la acompañaban con percusión, flautas y *shamisen*, interpretaba danzas variadas que abarcaban desde danzas infantiles, como las *yayako odori*, hasta cantos budistas como los *nenbutsu odori*. Sin embargo, fueron aquellas en las que se vestía de hombre, con pelo corto y espada a un lado, las que por su componente erótico desataron la euforia del público. Era un público de todas las edades y de todos los estratos que, tras haber sufrido la guerra, estaba ávido de diversión y por ello respondía tan exacerbadamente a esta música que movía sus emociones y que con sus letras les incitaban a dejarse llevar. Fue tal la popularidad de este tipo de danza que se le acuñó una nueva palabra, *kabuki odori*, del verbo *kabuku*, que significaba ‘vestir de forma extravagante y comportarse de forma

³ Ikegami, *Bonds of Civility*, 92-93.

⁴ Yoko Kawaguchi, *Butterfly's Sisters: The Geisha in Western Culture* (New Haven: Yale University Press, 2010), 27.

extraña'.⁵ La fama de Okuni y su grupo de bailarinas se extendió por todo el país y se las denominó *onna kabuki* o 'kabuki de mujeres'. Este espectáculo fue la semilla del teatro kabuki, del mundo de las *geisha* y del mundo flotante de las cortesanas.⁶

Y es que hacia 1620, las cortesanas profesionales pronto se dispusieron a imitar el estilo del *onna kabuki*. Se organizaron del mismo modo en grupos de cincuenta o sesenta mujeres que ofrecían un espectáculo tres veces al año en un escenario temporal que habían montado muy cerca del río Kamo, en el cruce de dos de las vías principales de Kioto; Shijō y Kawaramachi. El fenómeno se repetía ya que la multitud acudía con gran fervor a estas actuaciones, causando revuelos y alborotos, algo que el sogunato, que había impuesto un rígido sistema feudal para controlar a la población tras las pasadas guerras civiles, no podía permitir. Encontró en esta ocasión la excusa perfecta para confinar a las prostitutas en zonas estrictamente delimitadas⁷ y en 1629 prohibió, no solo el *onna kabuki*, sino cualquier actuación pública de música o danza interpretada por mujeres. Esta prohibición se mantuvo durante los 239 años posteriores, es decir, durante todo el periodo Tokugawa hasta la llegada de la Restauración Meiji en 1868.⁸

Es por ello que la escena pública se convirtió en patrimonio exclusivo de los hombres, de modo que, por ejemplo, en el teatro kabuki solo trabajaron intérpretes masculinos, de los cuales los más agraciados tuvieron que encargarse de los papeles femeninos, una tradición que se mantiene hasta hoy en día. A través de una larga evolución, este *kabuki odor*i adquiriría un carácter más dramático y llegaría a consagrarse en el género teatral que conocemos en la actualidad.⁹ En opinión de Eiko Ikegami,

La transgresión fundamental del teatro kabuki era el explotar el poder del erotismo humano infundido con un elemento estético. Cuando los espectadores se reunían a ver una actuación de kabuki sobre el escenario, sus sentimientos eróticos se fusionaban en una experiencia colectiva al compartir una estética [...] La subcultura kabuki, tanto sobre el escenario como en la calle, violaba el estatus, así como las

⁵ Ibid.; Ikegami, *Bonds of Civility*, 264-265.

⁶ Lesley Downer, *Geisha: The Secret History of a Vanishing World* (Londres: Headline, 2001), 56-57.

⁷ Kawaguchi, *Butterfly's Sisters*, 27-28.

⁸ Foreman, *The Gei of Geisha*, 42.

⁹ Kawaguchi, *Butterfly's Sisters*, 28; Downer, *Geisha*, 58.

fronteras de género: animaba a la gente a deshacerse de sus inhibiciones y escapar de los confines del orden oficial.¹⁰

Por este motivo, considera la autora de *Bonds of Civility* que las actuaciones teatrales de kabuki amenazaban intrínsecamente al sistema del sogunato. A ello se le sumaría además que los animadores, como categoría social, habían adoptado la tradición del *mu'en* del periodo medieval y, por lo tanto, sería necesario controlar dicho poder.¹¹

Las zonas restringidas en que el Gobierno confinó la prostitución para poder controlarla fueron los barrios o distritos de placer. Los más importantes se ubicaron en las principales ciudades del país: Yoshiwara en Edo, la actual Tokio, fundado hacia 1617; Shinmachi en Osaka, creado en 1624 y Shimabara en Kioto, establecido en 1641. Estos barrios eran verdaderas ciudades en sí mismos, algunos de ellos amurallados, cerrados con grandes portales y rodeados por un foso. En ellos, como en el caso de Yoshiwara, llegarían a trabajar, a principios del siglo XVIII, cerca de 2.000 cortesanas y prostitutas que para el año 1740 habrían ascendido a unas 3.000.¹²

Estas mujeres se clasificaban en distintos rangos, en cuya cima se encontraban las *tayū*, que se posicionaban como las cortesanas más exclusivas. Los barrios rojos se convirtieron en la parte más glamurosa de sus respectivas ciudades, ya que, al desarrollar sus propias costumbres, arte e incluso lenguaje con un alto grado de refinamiento, supusieron un auténtico renacimiento cultural que atraía a un amplio público que incluía desde samuráis hasta el propio emperador. Es por ello que el escritor Ryōi Asai le acuñó, en 1661, el término *ukiyo* o ‘mundo flotante’ a este nuevo universo para recoger la idea de que, si la vida es en sí misma transitoria, lo mejor es gastar el tiempo en disfrutar del placer.¹³

Estos distritos de placer fueron designados como los únicos lugares donde las mujeres podían actuar legalmente, lo que lleva a pensar a algunos autores, como Elisa Sobo, que fueron realmente los dueños de los burdeles quienes estuvieron detrás de la prohibición. Así incrementarían sus monopolios, se enriquecerían y limitarían el movimiento

¹⁰ Ikegami, *Bonds of Civility*, 266, traducción propia.

¹¹ *Ibid.*

¹² A.C. Scott, *The Flower and Willow World: The Story of the Geisha Girl* (Londres: Heinemann, 1959), 47.

¹³ Downer, *Geisha*, 64-65.

independiente de las mujeres, algo que además reforzaría el sistema patriarcal del confucianismo, que se encontraba en aquella época en su máximo esplendor. Y es que las artistas femeninas lo tuvieron realmente difícil. Algunas de ellas no vieron otra salida que convertirse en prostitutas. Otras, sin embargo, buscaron la manera de burlar la prohibición actuando en zonas urbanas, como las *onna koshō* de la era Kan'ei o las bailarinas de las eras Genroku y Hōei, llamadas *odoriko*, que actuaban ilegalmente en las residencias de los samuráis y otros locales como los barcos de ocio. Estas *odoriko*, que fueron volviéndose cada vez más expertas en el dominio del *shamisen* para acompañar sus bailes, suelen ser señaladas como las inmediatas predecesoras de las *geisha* femeninas al ser las primeras en combinar ambas artes.¹⁴

Fue tanta la demanda de estas artistas por parte de los daimios y samuráis de alto rango, que estas *odoriko* ya no eran solo las artistas itinerantes originales, sino que los padres de familias de comerciantes y tenderos urbanos comenzaron a educar a sus hijas como *odoriko* para que pudieran trabajar en las casas de la clase militar. Como maestras en estas artes habrían tenido a las propias artistas itinerantes y a sus descendientes, sin embargo, estas mujeres cada vez se vieron más acorraladas por las prohibiciones del Gobierno y tuvieron que buscar distintas salidas.¹⁵

Por supuesto, otro tipo de mujeres intérpretes serían las propias *tayū* que, además de desempeñar su labor principal, contaban con habilidades artísticas como el canto y la danza así como el manejo del *shamisen*, el *koto*, la flauta o la percusión de mano, unas habilidades que podían mostrar de forma completamente legal dentro de los distritos de placer.¹⁶

Sería entonces, en el contexto del mundo flotante, donde apareciesen las primeras *geisha* hacia el siglo XVII, las cuales fueron hombres que se dedicaban a entretener a los clientes de las cortesanas en su espera. Podían entretenerlos con música, siendo por ello también denominados ‘tamborileros’ o *taiko-mochi*, o mediante números cómicos, que les otorgaba el carácter de ‘bufones’ o *hōkan*. Siguiendo la estela de estos hombres, surgieron en un burdel del distrito de Shimabara las *onna taiko-mochi*, mujeres que, desempeñando

¹⁴ Foreman, *The Gei of Geisha*, 43-49.

¹⁵ Yūko Tanaka, «Evolución histórica de la geisha», *Cuadernos de Japón XVII*, n.º1 (2004): 54.

¹⁶ Kawaguchi, *Butterfly's Sisters*, 28.

la misma labor, dejaban a los clientes completamente fascinados. Estas fueron llamadas *geiko*, que es la forma en que aún se denominan a las *geisha* en Kioto. Pocos años después, este tipo de mujeres aparecieron también en Edo, siendo entonces denominadas *onna geisha* para diferenciarlas de sus homónimos masculinos.¹⁷

Sería en esta última ciudad donde, hacia 1750, apareciese la primera mujer que se autodenominó *geisha*, Kikuya, quien según Lesley Downer habría sido una prostituta que se había ganado una buena reputación tocando el *shamisen* y cantando, de modo que decidió hacer del entretenimiento su profesión a tiempo completo.¹⁸ A ella le sigue el caso de Kasen, la primera mujer que apareció en los listados oficiales de Yoshiwara, Edo, como *geisha* y cuyo antiguo estatus o procedencia se desconoce, aunque como indica Kelly Foreman, lo más probable es que se tratase de una antigua *odoriko*.¹⁹ Del mismo modo, siguieron apareciendo mujeres similares por todo el país: estaba claro que había nacido una nueva profesión.

Los orígenes de estas mujeres no se conocen por tanto con certeza. Podrían provenir, por un lado, de las *odoriko* o como indica Yoko Kawaguchi, haber surgido como una clase propia dentro de los rangos de prostitutas y cortesanas de los distritos de placer en la década de 1730.²⁰ Lo que sí se conoce es que hacia 1780 las *geisha* femeninas eran más numerosas que las masculinas: según registros de ese mismo año había, en el caso de Yoshiwara, 19 varones frente a 88 mujeres *geisha*,²¹ una tendencia que se estabilizó hasta tal punto que, llegado el año 1800, finalmente se consideraba que una *geisha* era una mujer.

Este término se fue consolidando entonces con el sentido de designar a una ‘mujer experta en música y danza ya adulta’, por lo que las bailarinas jóvenes recibirían al principio, en su lugar, la designación de *odoriko*. En el caso de la región de Kansai, cuyas ciudades más importantes son Kioto y Osaka, no se empleaba el término *geisha* sino su equivalente *geiko*, un término cuya pronunciación alternativa, *geigi*, también estuvo en uso. Por su parte, las bailarinas jóvenes que aún no eran expertas en música recibieron el

¹⁷ Liza Dalby, *Geisha: El mundo secreto de las geishas* (Barcelona: Círculo de Lectores, 2000), 78.

¹⁸ Downer, *Geisha*, 89.

¹⁹ Foreman, *The Gei of Geisha*, 45.

²⁰ Kawaguchi, *Butterfly's Sisters*, 27.

²¹ Tanaka, «Evolución histórica», 56.

nombre en esta región de *maiko*, literalmente ‘bailarina’, que junto a *geiko* es una terminología que, como hemos dicho, sigue vigente en la actualidad en la ciudad de Kioto.²²

Las *geisha* disfrutaron de un gran éxito incluso tras su descubrimiento inicial por parte del público, al que le parecían mucho más atractivas que las *tayū*. Estas habían descuidado su faceta artística y se habían convertido en un entretenimiento decadente, ya que, hacia mediados del siglo XVIII, los distritos de placer llevaban abiertos prácticamente siglo y medio. Las *geisha*, en cambio, suponían un soplo de aire fresco, ya que no solo interpretaban música actual, sino que eran mujeres independientes, ingeniosas y cercanas.²³ Surgió entonces un gran conflicto entre ambos mundos, ya que a los propietarios de los burdeles les preocupaba que estas nuevas artistas les estuvieran arrebatando el negocio y, además, sin estar sujetas a ofrecer servicios sexuales.

Este es un tema controvertido y complicado, ya que la conducta de las distintas mujeres que tomaron el nombre de *geisha*, difería según su localización y variada tipología. En distritos semioficiales de zonas como Fukugawa o Yanagibashi en Edo, aparecieron, dentro de los grupos de *geisha* que se habían formado allí, mujeres conocidas como *korobi geisha* entre 1741 y 1743, las cuales ofrecían servicios sexuales. Del mismo modo, parece ser que muchas mujeres que se dedicaban al entretenimiento en zonas de balnearios naturales u *onsen* de todo el país y que también tomaron el nombre de *geisha*, estaban disponibles para los mismos servicios.²⁴

Sin embargo, en Kioto y Osaka las *geisha* eran claramente diferenciadas, dentro de los distritos de placer, de las cortesanas y de las prostitutas de bajo rango, al igual que en Edo. Allí, en el distrito oficial de Shin-Yoshiwara, y por presión de los propietarios de los burdeles, el Gobierno, tras reconocer la profesión de *geisha*, estableció en 1779 una oficina de registro denominada *kenban* para llevar el control sobre esta nueva actividad.²⁵

Esta oficina, que sigue en funcionamiento a día de hoy como una especie de sindicato de las *geisha*, establecía una serie de normas de conducta que aseguraban que estas nuevas

²² Foreman, *The Gei of Geisha*, 45-48.

²³ Dalby, *Geisha*, 78-79.

²⁴ Kawaguchi, *Butterfly's Sisters*, 27-36.

²⁵ *Ibíd.*

profesionales no supondrían una competencia directa para las cortesanas. De esta forma, eran escoltadas hasta sus lugares de trabajo y una vez allí, no podían sentarse con los clientes. Debían comportarse con decoro y, para diferenciarse a simple vista de las cortesanas, debían vestir de forma mucho más sobria y discreta. Además, mantuvieron su costumbre de llevar el *obi* atado hacia atrás, como cualquier ciudadana, para diferenciarse de las cortesanas que lo llevaban atado hacia delante como signo de su disponibilidad sexual.²⁶ No obstante, como expresa muy bien Liza Dalby:

El tema de las geishas y la prostitución siempre ha sido complicado. El gobierno feudal japonés así lo consideró y dedicaron bastantes esfuerzos administrativos a tratar de preservar una distinción entre ambos grupos de mujeres. La insistencia en la ley indica la dificultad de imponerla. Al mismo tiempo, el hecho de que la prostitución legal fuera prohibida en 1957 sin que esto repercutiera en las geishas, indica una clara conciencia de que las geishas, en el mejor sentido de la palabra, no son prostitutas.²⁷

La década de 1860 fue la época dorada de las *geisha*, en primer lugar, porque triunfaron socialmente en uno de los aspectos que más valoraba en esta época el pueblo japonés: el estilo, el gusto estético, llevado a la moda y al comportamiento.²⁸ Como vimos en el capítulo dedicado a la estética japonesa, gracias al crecimiento económico, el periodo Tokugawa dio lugar a una popularización estética aún mayor que la experimentada durante el periodo medieval. No solo se habían extendido más los círculos artísticos, sino que había aumentado el conocimiento de las artes por parte del pueblo, ya que los libros más demandados tras la aparición de las editoriales comerciales fueron los dedicados a las artes y a la cultura general. Así mismo, otro aspecto que elevó la conciencia estética del japonés medio fue poder acceder, por primera vez, a cerámicas y kimonos de alta calidad.²⁹ Desde que a principios de periodo hubiesen aparecido cientos de *hiinagata* - libros de patrones para encargar los kimonos-, se refinasen las técnicas artísticas en su fabricación y se popularizasen los concursos de moda, la sensibilidad estética sobre la

²⁶ *Ibíd.*

²⁷ Dalby, *Geisha*, 79.

²⁸ *Ibíd.*, 86.

²⁹ Ikegami, *Bonds of Civility*, 239-244.

apariciencia personal se había agudizado mucho en la sociedad general para mediados del siglo XVIII.³⁰

Las *geisha* se convirtieron en unas auténticas referentes en este aspecto: como consecuencia en parte de las ordenanzas que les obligaban a vestir de forma sobria y discreta, elegían kimonos de un único color que contrarrestaban con el detalle de dejar a la vista su cuello. Este quedaba realzado por el borde blanco de la ropa interior tradicional, que mostraban deliberadamente, y por peinados sencillos, apenas decorados con dos pinzas y un solo peine. Conformaron un estilo que contrastaba mucho con los elaborados kimonos de múltiples capas que seguían llevando las cortesanas.³¹

Todo ello les otorgó una elegancia que se convertiría en una de sus señas de identidad y que correspondería además con la tendencia principal de la época, que consideraba las muestras excesivas de riqueza como ‘vulgares’ o *yabo*. Esta nueva estética fue denominada *iki*, un término de difícil traducción que no se refería simplemente a la forma de vestir, sino también a la actitud. Sería a un erotismo o afán seductor contenido y refinado, que venía a defender, con orgullo, que se podía ser elegante, y ser respetado por ello, sin tener que tener la riqueza y la honorabilidad de las que anteriormente solo disfrutaban las clases altas de la sociedad feudal.³²

Las *geisha* serían una de las máximas exponentes de esta nueva estética. Según explica Liza Dalby, competían continuamente entre ellas para mantener esa originalidad y se desenvolvían a la perfección en los nuevos salones de té, donde se respiraba un ambiente elegante e informal frente a la decadencia de los burdeles de las cortesanas. Por ello se convirtieron en referentes para la sociedad, como puede observarse en la novela escrita en 1830 por Ryūtei Tanehiko, *Geisha tora no maki* (Geisha: el volumen de un tigre), donde afirma que, si una *geisha* fuera vista con un kimono de nido de abeja, las mujeres de la ciudad no tardarían en copiarlo.³³

La segunda razón por la cual la década de 1860 puede ser considerada como la época dorada de las *geisha*, es por el papel que jugaron durante la Restauración Meiji. El

³⁰ *Ibíd.*, 271-279.

³¹ Downer, *Geisha*, 93.

³² Ikegami, *Bonds of Civility*, 279-282.

³³ Dalby, *Geisha*, 86-97.

ultimátum de los occidentales a Japón para acabar con su aislamiento internacional y entablar así relaciones comerciales, trajo consigo una serie de exigencias que, bajo la amenaza de guerra, fueron aceptadas por el sogún sin contar con el consentimiento del emperador Kōmei. Este, ante la inestabilidad nacional, había decidido posicionarse, y lo hizo a favor de continuar con la política de aislamiento. La oposición del sogún sublevó a muchos samuráis que, bajo el lema «Restaurar al emperador y expulsar a los bárbaros» (*Sonnō jōi*), se propusieron derrocarlo. Estos tenían como lugar de reunión la zona de Gion, donde trabajaban *geisha* con las que estos jóvenes samuráis estaban emparejados, mientras que sus contrincantes, aquellos que apoyaban al sogún, se reunían en la vecina zona de Pontocho. ³⁴

Cuando las tropas gubernamentales fueron a atacar a los disidentes, las *geisha* de Gion lograron retenerlas el tiempo suficiente para que sus parejas se pusieran a salvo. Tras una serie de revueltas y batallas, los rebeldes consiguieron derrocar finalmente al sogunato Tokugawa y devolver el poder al emperador, que tras la muerte de su predecesor, recaía ahora sobre Mutsuhito, el joven emperador Meiji. Con el inicio de esta nueva Era Meiji en 1868, muchas de aquellas *geisha* de Gion se convirtieron en las esposas de los nuevos dirigentes, como Ikumatsu, posteriormente conocida como Matsuko, quien fue pareja del consejero imperial Kido Takayoshi. De este modo, las *geisha* ganaron una considerable respetabilidad en la sociedad de su tiempo. ³⁵

Precisamente el cambio de Gobierno trajo para las mujeres la recuperación de su derecho a actuar en el ámbito público de forma legal. Es importante indicar, como hace Kelly Foreman, que, aunque estas hubieran estado vetadas durante todo este tiempo en la escena pública, sí mantuvieron, como contrapartida, un contacto continuo con la tradición del teatro kabuki masculino, tanto con sus intérpretes como con sus maestros. De este modo, se produjeron intercambios entre ambas tradiciones. ³⁶

Es en este contexto donde se enmarca otro de los momentos importantes en los que las *geisha* ganaron respetabilidad. Con el traslado del nuevo Gobierno y del emperador a Tokio como nueva capital del país, Kioto, que había sido la capital desde el año 794,

³⁴ Downer, *Geisha*, 116-122.

³⁵ *Ibíd.*

³⁶ Foreman, *The Gei of Geisha*, 50-51.

perdió relevancia dentro del nuevo panorama. Para remediarlo, su alcalde puso en marcha en 1872 una serie de estrategias para atraer de nuevo a los visitantes, tanto nacionales como internacionales, entre las cuales se encontraba la celebración de un festival de primavera cuyo evento estrella serían las actuaciones públicas ofrecidas por las *geisha* de la ciudad. Las encargadas serían las intérpretes de los tres distritos de *geisha* reconocidos por aquel entonces: Gion, que organizó los *Miyako Odori*, internacionalmente conocidos como *Cherry Dances*; Pontocho, que elaboró los *Kamogawa Odori* o ‘Danzas del Río Kamo’ y Kamishichiken, que participó con los *Kitano Odori*. Estos festivales de primavera, que se han mantenido hasta la actualidad incluso con las mismas denominaciones, supusieron un nuevo rol para las *geisha* como orgullosas regeneradoras de la ciudad de Kioto.³⁷ Por este motivo, supuso un gran varapalo para su imagen lo acontecido pocos meses después.

A raíz de un controvertido conflicto con un barco peruano que transportaba esclavos chinos, Japón fue acusado de tener un sistema de esclavitud encubierto: las mujeres que trabajaban en los distritos de placer.³⁸ Y es que el hecho de que Japón tuviera un sistema de prostitución legalizada, despertaba reticencias en la opinión occidental, que dudaba sobre si aquel podía ser considerado un país civilizado. El Gobierno Meiji, muy sensible ante su imagen en el escaparate internacional, promulgó en ese mismo año de 1872 la *Ley para la emancipación de las geisha y prostitutas* para que estas mujeres pudieran buscarse una ocupación más digna. Sin embargo, la medida no consiguió su objetivo, ya que muchas mujeres querían seguir ejerciendo sus respectivas profesiones, aunque por supuesto, permitió que aquellas que pudieran encontrarse en una situación de abuso pudieran denunciarlo y cambiar de vida si así lo deseaban.³⁹

Con el objetivo de convencer al Gobierno de que volviese a permitir trabajar a las *geisha*, afamados maestros de danza y música, propietarios de casas de té y políticos de Kioto, fundaron, bajo el lema «Vendemos arte, no cuerpos», el Kabukai o ‘Compañía de Formación de Mujeres Profesionales de Gion Kōbu’. Esta funcionaría como una asociación de artistas que trabajaría para asegurar que estas mujeres siempre

³⁷ Dalby, *Geisha*, 86.

³⁸ Mineko Iwasaki, *Vida de una geisha: La verdadera historia* (Barcelona: Ediciones B, 2004), 206-207.

³⁹ Dalby, *Geisha*, 87-88.

desempeñasen su oficio en condiciones de autosuficiencia y bienestar social.⁴⁰ Con esta presión, en 1874 se consiguió que el Gobierno local de la ciudad de Kioto permitiese trabajar a las *geisha*. Se concedió a cambio de introducir unos estándares de regularización que acabarían modernizando el funcionamiento de este negocio. Así, en 1886, se fijaron y unificaron los honorarios de las *geisha*, que hasta entonces eran acordados entre el cliente y la casa de té, teniendo en cuenta la popularidad de la *geisha* en cuestión y las propias posibilidades del cliente. También se implantó un registro de dichos clientes para controlar que estos no gastaran su dinero de forma irresponsable y, del mismo modo, se implementaron otras medidas que se han mantenido hasta la actualidad.⁴¹

La llegada del siglo XX, supuso todo un dilema para las *geisha*, ya que la novedad de todo lo occidental causó tal impacto en la sociedad japonesa, que en contraste lo tradicionalmente japonés se consideraba desfasado. Las *geisha*, haciendo honor a su rol de líderes en tendencias de estilo, tanto en moda como en conducta social, fueron de las primeras en aprender bailes como el tango o el vals, en arreglarse con peinados occidentales o en llevar paraguas, un proceder que mantuvieron durante las dos primeras décadas de siglo.⁴²

Sin embargo, como relata Liza Dalby, el querer mantener ese rol les estaba arrebatando lo que las hacía únicas e imprescindibles: el dominio de las artes tradicionales, por lo que tomaron un rumbo decisivo para la profesión que suponía abandonar para siempre su faceta vanguardista para poder dedicarse así plenamente a preservar y vitalizar la cultura tradicional japonesa. De esta forma, ampliaron el número y la calidad de sus talentos artísticos y asumieron, como su verdadera identidad, el ser símbolos de la cultura de su nación, realizando así una contribución social única. Esta habría sido la clave para la supervivencia de la profesión, aquello que les permitió encontrar su lugar y su función dentro de la sociedad japonesa, a pesar del cambio de los tiempos.⁴³

⁴⁰ Iwasaki, *Vida de una geisha*, 208.

⁴¹ Dalby, *Geisha*, 91-93.

⁴² *Ibíd.*, 97-116.

⁴³ *Ibíd.*

3.1.2. Las *geisha* de Kioto como nuestro objeto de estudio

El mundo de las *geisha*, un mundo pensado para el disfrute de los placeres estéticos, es denominado *karyūkai* o ‘mundo de la flor y el sauce’, un término que haría referencia a la propia naturaleza de estas mujeres, que se muestran hermosas como una flor y al mismo tiempo fuertes y flexibles como un sauce.⁴⁴ Está configurado por los distritos donde estas viven y trabajan, que son denominados *hanamachi* o ‘ciudades de las flores’, un término cuyos *kanji* pueden ser leídos también como *kagai*. Contemporáneamente, pueden encontrarse *hanamachi* o comunidades de *geisha* por todo Japón, pues como hemos visto al explicar su origen e historia, aparecieron mujeres desempeñando esta profesión por todo el país. Sin embargo, se trata de comunidades muy heterogéneas, ya que difieren en el número de sus integrantes, en su localización y en la forma en que entienden el sentido de esta profesión.

Como nos mostraba Liza Dalby en la investigación de campo que realizó a mediados de los años setenta para obtener su doctorado en la Universidad de Stanford, además de Kioto y Tokio, que presentarían las poblaciones de *geisha* más importantes, podían encontrarse estas comunidades en la práctica mayoría de las grandes ciudades. En muchas de ellas, no obstante, su número se estaría viendo seriamente reducido, como en el caso de Fukuoka, donde por aquel tiempo no quedaban más de ochenta, o en el caso de la ciudad de Saga, donde ya habrían desaparecido por completo. Si bien en las poblaciones de provincias también habría *geisha*, denominadas *chihō*, los núcleos más nutridos se encontrarían en las zonas de balnearios naturales del interior u *onsen machi*. Este es el caso de Atami, que cuando fue visitada en 1976 por la antropóloga contaba con un número aproximado de setecientas *geisha*. Sobre todo, es en este último contexto de las denominadas *geisha onsen*, donde encontramos esa divergencia en la forma de entender la profesión, ya que el nivel artístico de estas mujeres se habría visto perjudicado al dedicarse, presuntamente, también a la prestación de servicios sexuales.⁴⁵

Esta heterogeneidad nos conduce a la necesidad de definir con la máxima concreción nuestro objeto de estudio, ya que, como bien señala Kelly Foreman, el término *geisha* se ha usado de forma muy arbitraria, un problema que se suma al hecho de que no se

⁴⁴ Iwasaki, *Vida de una geisha*, 7.

⁴⁵ Dalby, *Geisha*, 194.

mantengan registros demográficos sobre la población de estas profesionales a nivel estatal.⁴⁶ Y es que lo primero que necesitamos para defender que las *geisha* pueden ser consideradas una obra de arte total, es precisar cuáles son aquellas que se dedican estricta y devotamente al cultivo de las artes tradicionales. En este enfoque convenimos precisamente con Kelly Foreman en su magistral investigación doctoral *The Role of Music in the Lives and Identities of Japanese Geisha*, posteriormente publicada a través del libro *The Gei of Geisha: Music, Identity and Meaning* de 2008, y que por lo tanto emplearemos como punto de partida:

Geisha son las mujeres que están oficialmente registradas como *geisha*, *geiko* o *geigi* a través de una oficina *kumai* central afiliada a cada distrito *hanamachi* de *geisha*. Es más, las *geisha* son definidas como aquellas que estudian activamente música y o danza dentro de la comunidad de profesores asociados a cada *hanamachi* y que están activamente involucradas con las actuaciones asociadas a cada *hanamachi* y a su grupo de profesores. Esta definición es como el *karyūkai* define a las *geisha* y les da una indicación de lo que se espera de ellas.⁴⁷

Ya que identificar dichas *geisha* resulta difícil, sobre todo fuera de Tokio y Kioto, la autora usa como referencia el elenco de estas artistas que, por su alto nivel artístico, son aceptadas por la comunidad de las artes tradicionales para participar en la gran actuación denominada *Kōryoku Kai*, que tiene lugar anualmente en el prestigioso Teatro Nacional de Japón en Tokio. Este elenco estaría formado por los cinco *hanamachi* de Kioto, los cinco *hanamachi* de Tokio -Shinbashi, Asakusa, Kagurazaka, Mukōjima y Akasaka- y, fuera de estas dos ciudades, las comunidades de Hakata -en Kyūshū-, Gifu, Kanazawa y Niigata.⁴⁸

Tomando como punto de partida esta delimitación, que identifica a las *geisha* que se dedican devotamente al cultivo de las artes tradicionales, debemos continuar, en nuestro caso, delimitando aún más nuestro objeto de estudio, puesto que no se trata simplemente

⁴⁶ Foreman, *The Gei of Geisha*, 3.

⁴⁷ *Ibíd.*, traducción propia.

⁴⁸ *Ibíd.*

de que estas mujeres posean un alto nivel artístico, sino de que puedan ser consideradas una obra de arte total. Ello implica el cumplimiento de una serie de características que únicamente se dan en la comunidad de Kioto, sobre todo, por diferencia con la comunidad de Tokio, que sería, entre el resto de comunidades que hemos enumerado, la ciudad donde la tradición también se habría mantenido de la mejor manera y sobre la cual pueden encontrarse estudios.

Entre estas características, que iremos conociendo a lo largo de esta parte, destaca, sobre todo, la configuración de los *hanamachi* como un microcosmos. Si bien esto es algo que se percibe claramente en los de Kioto, donde estas mujeres conforman una comunidad unida ya que viven y trabajan dentro de ellos conviviendo de forma continuada, no se da en el caso de la ciudad de Tokio, ya que las *geisha* que pertenecen a esas comunidades no suelen vivir en ellas, sino que se trasladan allí como su lugar de trabajo. Igualmente, esta cualidad se ve afectada por el hecho de que sus aprendices, conocidas como *hangyoku* en referencia a que cobran la ‘mitad’, *han*, del dinero que cobran las *geisha* profesionales por su trabajo, denominado *gyokudai*, pasan por un periodo de formación mucho menor que el de Kioto. Este no llega prácticamente a los dos años y en él, no logran impregnarse completamente de las costumbres y tradiciones de la comunidad por la falta de convivencia continuada con todos los miembros del *hanamachi*. Del mismo modo, hay otras características del funcionamiento de la comunidad de Tokio que lo convierten en un mundo menos ritualizado y con un menor aislamiento respecto al mundo exterior.⁴⁹

Y es que es en Kioto donde se habría conservado la tradición de forma más genuina, donde pueden encontrarse las *auténticas geisha*, siendo esta una opinión muy extendida entre la sociedad japonesa y en los estudios sobre estas profesionales. Sería el esfuerzo de todos los miembros de esta comunidad lo que ha hecho posible que la calidad de sus servicios y su dominio de las artes tradicionales se hayan mantenido de forma continuada al más alto nivel. Es por todo ello que en esta investigación fijaremos a las *geisha* de Kioto como nuestro objeto de estudio, defendiendo que son ellas aquellas que pueden ser consideradas como una obra de arte total.

⁴⁹ Kumiko Nishio, «Chapter 8: The Kyoto Hanamachi Enterprises», *The Japanese Economy* 37, n.º4 (2011): 103-124, doi:10.2753/JES1097-203X370408; Dalby, *Geisha*, 193.

De esta forma, vamos a comenzar describiendo brevemente esta comunidad, que cuenta con una historia de aproximadamente trescientos cincuenta años. Y es que su origen más remoto se encuentra en los puntos neurálgicos próximos a los santuarios sintoístas y templos budistas de Kioto, donde se reunían muchos visitantes y peregrinos a los que se les ofrecía distintos servicios como el suministro de viandas o el entretenimiento.⁵⁰

Pues bien, la comunidad de *geisha* de Kioto está compuesta por cinco distritos o *hanamachi*, que habitualmente suelen ser referidos, de forma colectiva, con el término *gokagai*, un término que es la conjunción del número cinco, *go*, con *kagai*, que, como vimos, es la lectura alternativa que tiene la palabra *hanamachi* o ‘ciudad de las flores’. Estos cinco *hanamachi* son: Gion Kōbu, Gion Higashi, Pontochō, Miyagawachō y Kamishichiken. Menos Kamishichiken, que se encuentra más apartado, en el distrito del santuario Kitano Tenmangū, los cuatro restantes se encuentran muy próximos, a no más de diez o veinte minutos a pie unos de otros. De esta manera, tres de ellos se encuentran al este del río Kamo; Gion Kōbu, Gion Higashi y Miyagawachō, y el cuarto, Pontochō, en su orilla occidental.

El más antiguo de todos ellos es Kamishichiken, cuyo nombre significa ‘las siete casas de la zona alta’, porque hace referencia a las siete casas de té que se construyeron con el material sobrante de la reconstrucción del santuario de Kitano tras su incendio. Estas habrían servido para acomodar a los invitados de la gran ceremonia del té que organizó Hideyoshi Toyotomi en 1587, aunque no sería hasta la primera mitad del siglo XVII cuando prosperase y con el tiempo acabase transformándose en un *hanamachi*. En la actualidad, resultan muy características sus estrechas callejuelas y las hileras de antiguas casas tradicionales adosadas.⁵¹

El distrito que más grande llegó a ser fue el de Gion, situado en las inmediaciones del santuario sintoísta de Yasaka, a los pies del monte Higashiyama. Sin embargo, en 1886 fue dividido en dos, dando lugar a Gion Kōbu y Gion Higashi, por lo que ambos comparten un origen común. Este origen son los establecimientos que a mediados del siglo XVI proveían a los numerosos peregrinos y visitantes del santuario, los cuales, fueron aumentando durante el periodo Edo. Con el tiempo, acabarían convirtiéndose en

⁵⁰ Nishio, «Chapter 1», 7.

⁵¹ *Ibíd.*, 9-10.

las *ochaya* donde trabajarían las *geisha* de esta zona, que obtendrían su primera licencia como profesionales reconocidas en 1813.⁵²

También de gran tamaño y en las proximidades del santuario de Yasaka se encuentra Pontocho, que consta, principalmente, de una calle paralela al río Kamo, estrecha pero muy larga. Tiene unos quinientos metros de longitud aproximadamente y limita, al norte, con la avenida Sanjō y al sur, con la avenida Shijō. Precisamente, la proximidad al río hizo de esta zona un punto de confluencia de visitantes, sobre todo a partir de 1670, cuando se construyó el canal Takase en la orilla occidental del río Kamo. Con esta construcción se creó una lengua de tierra entre el río y el canal que se convirtió en un lugar idóneo para la proliferación de casas de té y restaurantes.⁵³ En el año 1870, las *geisha* que trabajaban en esta zona de Pontocho, cuyo nombre proviene del término portugués *ponte*, que significa ‘puente’, obtuvieron la licencia para desempeñar su profesión de forma oficial.⁵⁴

Como vemos, el río Kamo constituye el eje vertebrador de la comunidad de Kioto, como se puede seguir comprobando en el caso del último *hanamachi* que nos queda por presentar, Miyagawachō, situado en la orilla este del río y cuyo nombre proviene de un palanquín sagrado del santuario de Yasaka que es sumergido de forma ritual en sus aguas. Esta había sido una zona dedicada tradicionalmente al entretenimiento, ya que contaba con el célebre Teatro Minamiza, que fue uno de los siete primeros teatros que se abrieron entre 1615 y 1623 destinados al kabuki. De este modo, la aparición de las *geisha* en este entorno, como nuevas profesionales del entretenimiento que eran, se produjo de forma natural.⁵⁵

Estos cinco *hanamachi* que conforman la comunidad de *geisha* de Kioto han logrado mantenerse frente al declive generalizado que ha sufrido la población de *geisha* a nivel nacional. Si bien a principios de la conocida como era Taishō (1912-1926), el número de *geiko*, por ejemplo, ascendía a unas mil doscientas en los cinco *hanamachi*, el colapso de la burbuja económica en la década de 1990 supuso el cierre de muchas casas donde vivían y trabajaban estas *geisha*, de modo que se vieron muy reducidas en número. Sin embargo,

⁵² Kyoko Aihara, *Geisha: A Living Tradition* (Londres: Carlton Books, 2005), 12-13.

⁵³ *Ibid.*, 15.

⁵⁴ Dalby, *Geisha*, 86.

⁵⁵ Aihara, *Geisha: A Living Tradition*), 11-16.

esa tendencia generalizada a la baja se estabilizó desde 1995, manteniéndose una población estable de entre unas 200 *geiko* y unas 80 *maiko*. De hecho, desde la entrada del siglo XXI se experimentó una ligera subida en el ingreso de nuevas *maiko* en la comunidad. Ante la falta de datos oficiales públicos, resultan muy valiosos los datos recopilados por Kumiko Nishio a partir del Kyoto Dentō Gigei Shinkō Zaidan, en los que podemos ver que en el año 2007 había un total de 196 *geiko* y 77 *maiko* repartidas entre los cinco *hanamachi*.⁵⁶

Como vimos, la terminología *geiko* para designar a las *geisha* expertas y *maiko* para las aprendices, es la que sigue vigente en la ciudad de Kioto desde su origen, ya que en esta ciudad no se emplea el término *geisha* para referirse a estas profesionales. Sin embargo, a lo largo de esta investigación, vamos a emplearlo para poder referirnos a ambas en conjunto por una cuestión práctica. La palabra *geisha* 芸者 está formada por dos ideogramas o *kanjis*, ‘arte’ y ‘persona’, que corresponden a los dos elementos que conforman el término: el lexema *gei* y el sufijo *sha*. El sufijo *sha* podría ser comparado con el sufijo ‘ista’ del castellano, mientras que el lexema *gei* suele usarse con muchos significados distintos, pero siempre dentro del ámbito de las artes, la artesanía y el talento.⁵⁷ De esta forma, el término *geisha* vendría a significar literalmente ‘artista’, pero además supone ser juzgada como una obra de arte en movimiento.

Y es que las *geisha* de Kioto son, como hemos anunciado en la presentación de esta investigación, artistas multidisciplinares de élite, unas de las profesionales más cualificadas en las artes tradicionales japonesas. Para alcanzar este estatus siguen una formación tremendamente severa que se desarrolla a lo largo de prácticamente toda su vida. Ello se debe a que la principal aspiración de una *geisha* es la perfección, razón por la cual solo acceden a esta profesión tan exigente mujeres con una gran fortaleza de carácter, capacidad de sacrificio y sobre todo dedicación.

Las artes tradicionales que las definen son, en primer lugar, la música y la danza clásica japonesa, a las cuales dedican el mayor tiempo y esfuerzo de toda su formación. Dentro de este campo, deben dominar varios instrumentos: el *shamisen*, la flauta japonesa y tres

⁵⁶ Nishio, «Chapter 1», 11-16.

⁵⁷ Gallagher, *Geisha*, 8.

tipos de percusión, además de canto. En cada uno de ellos deben dominar una gran variedad de géneros y ser capaces de actuar en entornos muy diversos.⁵⁸

Debido a la naturaleza del estilo de danza que interpretan, el *nihon buyō*, que consiste en un estilo de danza dramatizada, deben desarrollar también un componente de interpretación dramática, necesario sobre todo para las grandes actuaciones públicas en los festivales anuales de danza, en las que muchas veces tienen que representar los diferentes personajes de la trama narrativa.

A la música y a la danza tradicional se le suma la ceremonia del té o *chadō*, que al igual que las dos anteriores, es parte de la formación fundamental que reciben las *geisha* en las escuelas oficiales de cada *hanamachi*, denominadas *nyōkoba*.

En un plano distinto se sitúan el *ikebana* o arreglo floral, la caligrafía o *shodō* y la poesía tradicional. Estas tres artes pueden ser impartidas también en las escuelas oficiales o enseñarse de forma individual. Las consideramos artes *complementarias* puesto que, a diferencia de la música, la danza y la ceremonia del té, no están enfocadas a su exhibición pública, sino que su práctica es concebida únicamente para dotar a estas artistas de una formación integral en las artes y cultivar así al máximo su sensibilidad estética. De este modo, aunque tienen una repercusión directa en la calidad de las *geisha* como artistas, no forman parte del repertorio de servicios por los cuales estas profesionales obtienen sus rendimientos lucrativos de forma directa.

La maestría en estas artes se completa con la obligada adquisición de una serie de destrezas necesarias para la profesión. En primer lugar, un perfecto desenvolvimiento en la forma de vestir el kimono y moverse con el atuendo completo, así como la correcta aplicación del maquillaje escénico. En segundo lugar, el dominio de las normas de etiqueta marcadas por la Escuela Ogasawara de protocolo. En tercer lugar, el dominio del lenguaje propio del *hanamachi*, que es una variante del dialecto de Kioto o *kyō kotoba* y, en cuarto lugar, la capacidad de entretener de forma profesional a los clientes, una capacidad que recibe el nombre de *zamochi*.⁵⁹ Esta última destreza es una de las más

⁵⁸ Foreman, *The Gei of Geisha*.

⁵⁹ Kumiko Nishio, «Chapter 6: The Hanamachi Evaluation System», *The Japanese Economy* 37, n.º4 (2011): 79, doi:10.2753/JES1097-203X370406.

importantes, ya que el oficio de *geisha* en cuanto tal, es decir, la actividad por la cual reciben sus honorarios, consiste en el entretenimiento de sus clientes mediante el deleite de sus artes y la conversación cuidada e ingeniosa en los banquetes privados denominados *ozashiki*.

Una vez que hemos presentado adecuadamente a las *geisha* de Kioto, podemos proceder a recordar qué estructura vamos a seguir en la exposición de esta segunda parte de la investigación para demostrar que estas pueden ser consideradas una obra de arte total. De esta forma, primero continuaremos con el desarrollo del capítulo en que nos encontramos, «la situación del mundo de la flor y el sauce», describiendo propiamente el mundo de la flor y el sauce de Kioto para después conocer las etapas que conforman la carrera de estas profesionales. Del mismo modo, explicaremos en qué consiste su formación como una educación artística completa y el acondicionamiento físico y mental a que son sometidas.

Tal y como explicamos en la presentación de esta investigación, ya a lo largo de esta parte iremos exponiendo las primeras características que las *geisha* cumplen como obra de arte total, al encontrar determinados apartados que, por sí solos, suponen el cumplimiento de algunas de estas características. De este modo, una vez desarrollemos su tema, presentaremos en un epígrafe subordinado la característica determinada que manifiestan.

En segundo lugar, pasaremos a conocer cada una de las artes que configuran a las *geisha* como obra de arte total y la forma en que estas se articulan, atendiendo así a su aspecto formal. Para ello, tomaremos como modelo el esquema que presentaba Wagner en *La obra de arte del futuro* para desarrollar la teoría de la *gesamtkunstwerk*, según el cual las artes quedaban divididas en dos grupos. El primer grupo estaría conformado por las *artes plásticas en que el ser humano trabaja materiales naturales*, que son la arquitectura, la escultura y la pintura.

El segundo grupo estaría conformado por las *artes derivadas inmediatamente del ser humano en cuanto artista*, que al tener al ser humano como su propio objeto y materia artísticos, se constituyen como tres modalidades *puramente humanas* en asociación originaria: la danza, la música y la poesía. Como vimos, la obra de arte del porvenir,

recogida para Wagner bajo la forma del drama musical, consistía para el compositor en la unidad de las artes plásticas y las artes puramente humanas al completo.

Teniendo en cuenta este esquema, también presentaremos las artes que configuran a las *geisha* como espectáculo completo siguiendo dos ejes principales, ya que la confluencia y la unión de las artes por las cuales son definidas se da en dos niveles principales, ambos correlatos de los dos grupos que establecía Wagner.

El primero de ellos es la confluencia de artes en su propia figura. Y es que las *geisha* se presentan como una escultura viviente en la que confluyen el arte del kimono, el arte del cabello y el maquillaje escénico, que transforma su rostro en un rostro pintado. Estos tres componentes principales representan a las tres artes plásticas. De este modo, la pintura está presente a través del maquillaje escénico y del elaborado diseño del kimono. La escultura, a través de la plasticidad tridimensional de los peinados tradicionales, los adornos del cabello y la plasticidad tridimensional del kimono. A estos da vida, en conjunto, la propia figura de la *geisha*, que se presenta como una escultura de bulto redondo, con los movimientos y gestos de su cuerpo. Estos son modelados conscientemente a través de la práctica de la danza, de la ceremonia del té y del seguimiento de la Escuela Ogasawara de protocolo y etiqueta, que determina cada uno de estos gestos y movimientos para que sean ejecutados de una forma estética.

La arquitectura, por su parte, se hará presente, no en la figura de la *geisha*, sino en la configuración del *karyūkai* como un teatro total donde estas artistas hacen su aparición, creando las edificaciones que forman parte de este mundo, como las *okiya*, las *ochaya* y los teatros o *kaburenjō*. Estos dos últimos, se constituirían además como los dos escenarios o teatros principales que emplean estas artistas dentro de ese teatro total mayor que son los cinco distritos o ciudades de las flores de Kioto.

El segundo eje queda constituido por la confluencia de artes escénicas. Siguiendo la denominación wagneriana, serían las artes que se derivan inmediatamente de las *geisha* en cuanto artistas. Estas son la danza tradicional japonesa, la música tradicional japonesa y la ceremonia del té, que es una disciplina artística que no se encuentra en el sistema occidental de las artes. A las dos primeras, al igual que en la clasificación de Wagner, se les suma también en el caso de las *geisha* la poesía. De esta forma, se crearía igualmente

una asociación originaria entre estas tres modalidades artísticas, ya que como veremos, los géneros musicales que son interpretados por las *geisha* tienen la característica de presentar un marcado carácter narrativo que se desarrolla a través del canto y que es interpretado de forma dramatizada por la danza. Estas artes escénicas son exhibidas en dos contextos principales: los festivales anuales de danza y la celebración de las *ozashiki*.

Cada uno de estos dos grupos será estudiado en su correspondiente capítulo, donde abordaremos, de forma pormenorizada, cada una de las artes que los conforman. A ellos sumaremos un último capítulo en que trataremos las artes complementarias por separado, ya que, al no estar su práctica enfocada a la exhibición pública, no se articulan en estos dos niveles principales que acabamos de describir. Sin embargo, ello no significa que estas artes no estén presentes en el espectáculo completo que configuran las *geisha*, ya que en el caso del *ikebana* y la caligrafía, las encontraremos representadas mediante las piezas que se disponen en el *tokonoma* de las salas tradicionales donde se celebran tanto la ceremonia del té como la *ozashiki*.

3.1.3. El mundo de la flor y el sauce

En el mundo de la flor y el sauce de Kioto hay tres instituciones clave. La primera de ellas son las *okiya*, que son las casas donde viven las *geisha* como en familia y que en esta ciudad suelen ser llamadas también *yakata* o *kokataya*. En cada una de estas casas suelen vivir una o dos *geisha* experimentadas o *geiko* y una o dos aprendices o *maiko*. En ellas, estas *geisha* gozan de completa intimidad, puesto que está prohibida la entrada a cualquier persona ajena a la casa.⁶⁰ La segunda son las *ochaya*, que literalmente significa ‘casa de té’, aunque una traducción más apropiada podría ser ‘casa de invitados’ o ‘casa de té exclusiva para miembros’, ya que son los lugares donde las *geisha* celebran sus banquetes privados u *ozashiki* por los cuales reciben sus honorarios.⁶¹ Estos banquetes también pueden tener lugar ocasionalmente en elegantes restaurantes denominados *ryōtei*. La tercera institución son las *nyōkoba* de cada uno de los *hanamachi*, que son las escuelas oficiales donde las *geisha* reciben su formación en las artes tradicionales y que además,

⁶⁰ Gallagher, *Geisha*, 9.

⁶¹ Kumiko Nishio, «Chapter 2: Geiko, Maiko, Ochaya, and Okiya», *The Japanese Economy* 37, n.º4 (2011): 26, doi:10.2753/JES1097-203X370402.

disponen de sus correspondientes teatros o *kaburenjō*, donde tienen lugar los importantes festivales anuales de danza.⁶²

Además de por estas instituciones, el mundo de la flor y el sauce está configurado por todo un conjunto de pequeñas empresas artesanales que resultan imprescindibles para el desarrollo de la actividad de las *geisha*. Los profesionales que proveen estos servicios y productos, dependen en gran medida de este mundo. Entre ellos se encuentran los artesanos que participan en la creación de los kimonos y complementos textiles, que incluye desde la producción artesanal de las telas hasta el teñido de la seda, que será pintada a mano o tejida con su dibujo según técnicas tradicionales, como el *yūzen*, para su posterior confección. También los fabricantes y vendedores de pelucas, adornos para el cabello y maquillaje, así como los propios peluqueros y maquilladores profesionales.⁶³

Del mismo modo figuran entre estos profesionales los *otokoshi* encargados de vestir a las *geiko* y las *maiko*; los dibujantes de *makuroku*, con los que se celebra el debut de una *maiko*; los grabadores y calígrafos o los fabricantes de complementos tradicionales como farolillos, abanicos y sombrillas. No podemos olvidarnos tampoco de los fabricantes de instrumentos tradicionales, eruditos e instructores en artes tradicionales, los decoradores de teatro y tramoyistas, los jardineros y floristas, los restaurantes y reposteros, los ceramistas, etc.⁶⁴

Todos ellos se concentran en los *hanamachi* y trabajan con esfuerzo y esmero para conseguir un producto de alta calidad. Y es que, como bien observa Kumiko Nishio, los distintos proveedores se relacionan de una forma orgánica, puesto que construyen toda una red de relaciones que busca el beneficio mutuo. De este modo, funcionan como si fueran una única organización y por ello pueden ser considerados como una auténtica comunidad; la comunidad del *hanamachi*.⁶⁵ Esta comunidad del *hanamachi* está geográficamente emplazada en el centro de Kioto y, sin embargo, constituye una forma de vida muy diferente a la del mundo exterior.

⁶² Kumiko Nishio, «Chapter 7: The Women's Vocational Schools for the Arts», *The Japanese Economy* 37, n.º4 (2011): 91, doi:10.2753/JES1097-203X370407; Aihara, *Geisha: A Living Tradition*, 78-89.

⁶³ Gallagher, *Geisha*, 45.

⁶⁴ *Ibíd.*

⁶⁵ Kumiko Nishio, «Chapter 5: No Wallet Required», *The Japanese Economy* 37, n.º4 (2011): 72, doi:10.2753/JES1097-203X370405.

3.1.3.1. La *retrocartografía* como característica complementaria

La configuración del *karyūkai* coincide con una de las características complementarias que hemos podido extraer gracias a la comparación con los ejemplos propuestos como obra de arte total por Matthew Wilson Smith en *The Total Work of Art*. Esta es la *retrocartografía*, entendida como la intención de devolver a los espectadores, mediante la obra, a una forma antigua de demarcar tanto el espacio como el tiempo. Para definirla, Smith emplea la distinción del historiador y filósofo francés Michel de Certeau entre *paisajes modernos* y *paisajes medievales*. Los primeros, responden a un trazado geográfico fruto del discurso científico e implican distancias que, al ser separadas del tiempo, resultan abstractas. En cambio, los *paisajes medievales*, al estar configurados principalmente por las peregrinaciones, presentan unas distancias que quedan unidas al tiempo, puesto que son calculadas según lo que cuesta recorrerlas a pie.⁶⁶

Para ser más coherentes con el pensamiento romántico, en esta investigación ampliaremos esta distinción al considerar, más bien, demarcaciones espacio-temporales *premodernas*, en las que el trazado espacial es orgánico y el tiempo es un tiempo vivido, medido según la experiencia humana. Frente a ellas se situaría la demarcación *moderna* del espacio y el tiempo, donde predomina un trazado geométrico racional vinculado a un tiempo objetivo e inflexible. Ello nos permitirá poder aplicar mejor esta característica de la *retrocartografía* a los diferentes ejemplos.

Para validar esta característica, argumenta Smith que esta sería una estrategia que incluso Wagner habría empleado en su Festspielhaus al elegir la ciudad de Bayreuth deliberadamente. Y es que el compositor tenía claro que el ciclo *El anillo del Nibelungo*, cuya función era lograr que el público redescubriera su propia naturaleza orgánica, no podía emplazarse en una ciudad industrializada, como aquellas que se le ofrecieron para ubicar la sede de su festival. Por el contrario, debía ser una ciudad aún aislada de ese mundo decadente al que pretendía hacer frente. Precisamente ese aislamiento forzaba que los espectadores tuvieran que acudir a ella en peregrinación, lo que les permitía dejar atrás la configuración de sus vidas urbanas para ingresar, tras una necesaria transición, en

⁶⁶ Smith, *Total Work of Art*, 25; ibíd, 191.

el espacio-tiempo míticos de la obra, que además les ofrecía la posibilidad de poder acabar reconociéndose de nuevo como pueblo.⁶⁷

Donde por supuesto reconoce también Smith el empleo de esta estrategia es en los parques temáticos de Walt Disney, que fueron creados, del mismo modo, como contraposición a la ciudad moderna. Para ello, Disney recurrió al diseño de paisajes orgánicos que recuperaban la naturaleza rural y salvaje, que tanto añoraba, como espacio propio de un mundo de fantasía que mostraba claramente unas raíces folclóricas históricas. Este espacio, en el que se podía disfrutar de distintas áreas o *tierras* diferenciadas, quedaba configurado por varios itinerarios de visita con los que los americanos podían continuar la peregrinación que ya habían realizado, a su modo, hasta el propio parque.⁶⁸ A su vez, también el tiempo se transformaba en un tiempo mítico en el que el presente del mundo exterior era desdeñado, ya que según declaraciones del propio Walt Disney para un reportaje en el popular magacín *Look*: «en *Disneyland*, los relojes de pared y los de pulsera perderán todo significado porque no hay presente. Solo existe el ayer, el mañana y el mundo atemporal de la fantasía».⁶⁹

En el mundo de la flor y el sauce la medida del tiempo y del espacio es también otra completamente distinta, puesto que en los *hanamachi* el tiempo se ha detenido; su configuración, su arquitectura y sus costumbres se han mantenido como eran originalmente en el periodo Tokugawa. En ellos se condensa el modo de vida tradicional y la esencia de la antigua capital imperial. El trazado de sus enigmáticas calles mantiene su origen orgánico, de modo que contrasta con la cuadrícula perfectamente dibujada del resto de la ciudad de Kioto. Algunas de estas calles, principalmente en los distritos de Gion y Miyagawachō, tienen tanto valor patrimonial que son protegidas por las autoridades como zonas de especial conservación y restauración.⁷⁰ Se trata de un microcosmos que se ha mantenido intacto frente a un mundo exterior en constante cambio y modernización, de modo que el visitante tiene una profunda sensación de estar retrocediendo a un tiempo y un espacio anteriores, naturales y orgánicos.

⁶⁷ *Ibíd.*, 24-25.

⁶⁸ *Ibíd.*, 116-126.

⁶⁹ Earl Theisen, «Here's Your First View of Disneyland», *Look* 2 Noviembre 1954, 86, traducción propia.

⁷⁰ Aihara, *Geisha: A Living Tradition*, 6-9.

Como describe Kyoko Aihara, sus edificios, entre los cuales se encuentran, por supuesto, las *okiya* y las *ochaya*, responden al modelo de casa tradicional japonesa: adosada, construida en madera, con los suelos cubiertos por esteras de *tatami* y paneles deslizantes conocidos como *fusuma* y *shōji* para separar las salas. Destacan sobre todo las *ochaya*, que son uno de los ejemplos más sublimes de la decoración y arquitectura japonesa. Coloquialmente se las denomina *nidos de anguila*, por lo estrecho de sus fachadas y la gran longitud de su planta. Aunque su aspecto exterior resulta algo sobrio, una vez atravesada la puerta y sus cortinas decoradas con blasones, el cliente llega a un vestíbulo desde donde ya se escucha el murmullo del agua, que procede de un pequeño jardín adornado con farolillos de piedra, árboles y rocas. Descalzo, accede por un pasillo hasta la sala de banquetes, donde se celebran las *ozashiki*, que se suelen situar en el piso superior donde se encuentran entre dos y tres salas destinadas para este fin, en las que no puede faltar el *tokonoma*.⁷¹

Este es uno de los lugares a los que las *geisha* deben desplazarse a diario, y lo hacen la mayoría de las veces andando, puesto que, como en los espacios medievales que describía Michel de Certeau, en el *hanamachi* se puede llegar a todos los sitios a pie. De este modo, quedarían unidas la medida del tiempo y la del espacio. Ello no es de extrañar en este microcosmos que, precisamente, tuvo su origen como apoyo a los grandes centros de peregrinación de la ciudad. Del mismo modo, como nos recuerda Aihara, las *geisha* mantienen la costumbre de realizar visitas en persona para entregar felicitaciones escritas o para realizar actos de agradecimiento. Mientras, estas visitas se están perdiendo en el resto de la sociedad ante el uso generalizado del teléfono y del correo electrónico. Y es que el *hanamachi* es uno de los últimos lugares donde se mantienen los modos de vida tradicionales, donde se sigue conservando estrictamente la etiqueta y las normas de comportamiento, la jerarquía en las relaciones interpersonales, la disciplina y el decoro, el uso del kimono y, por supuesto, el aprendizaje de las artes tradicionales.⁷²

Un aspecto fundamental en la conservación de ese mundo tradicional es el seguimiento de la antigua forma de demarcar el tiempo, que en el *karyūkai* sigue siendo el calendario lunar y las festividades religiosas del sintoísmo y del budismo, los cuales han perdido

⁷¹ *Ibíd.*, 95-96.

⁷² *Ibíd.*, 120.

mucho peso en gran parte de Japón.⁷³ De esta forma, cada año en el mundo de las *geisha* está nutrido por un gran número de eventos que son celebrados indefectiblemente. Gracias a Aihara podemos saber que entre los más destacados el primero es el *Setsubun*, el 3 de febrero, que es el día que precede al primer día de la primavera en el calendario lunar y que las *geisha* festejan acudiendo a los santuarios de la ciudad, principalmente al de Yasaka, para participar en el rito de lanzar habas como señal de renovación y buena suerte. Para finalizar, interpretan una danza votiva. El siguiente es la festividad *Reisai* del 16 de abril, que conmemora al emperador Kanmu en el santuario Heian que le está dedicado y donde las *geisha* participan ofreciendo tres danzas votivas. Le sigue el *Gion Matsuri* o ‘Festival de Gion’, que se celebra durante todo el mes de julio, en el que las *geisha* participan en un desfile denominado *Hanagasa* el día 24 de dicho mes junto a otros muchos participantes. Otro de ellos es la festividad *Zuiki* del 4 de octubre, que consiste en un desfile para propiciar las buenas cosechas y que atraviesa, como parte de su recorrido, el *hanamachi* de Kamishichiken, donde las *geisha* reciben su paso delante de las *ochaya*.⁷⁴

Sin embargo, lo que realmente marca el tiempo en este mundo tradicional de las *geisha* es la propia naturaleza, el paso de las estaciones, algo que si ya es importante para el promedio de los japoneses, es llevado al extremo en el *karyūkai*. Como iremos viendo, en él todo tiene que reflejar y estar en armonía con la estación en curso, comenzando por la propia decoración de las casas como podemos ver en esta descripción de Lesley Downer:

Todo en la vida tradicional japonesa refleja la estación, desde las flores dispuestas en un jarrón, la pintura de pincel sobre la pared, a las palabras que uno emplea cuando escribe un poema. Si se visita una casa de té, una casa de *geisha* o una casa privada en primavera, habrá un ramito de flores de primavera en un jarrón de mimbre y una pintura de tinta china, quizá de un bambú con brotes, en la pared; en invierno, podrá haber un ramito de flores de ciruelo ingeniosamente dispuesto en una sección de bambú. Y cada haiku incluye una palabra que se refiere

⁷³ *Ibíd.*, 120-121.

⁷⁴ *Ibíd.*, 106-113.

a las estaciones -lirios, lluvia o niebla para evocar junio, la cigarra en pleno verano, nieve en invierno-.⁷⁵

No obstante, uno de los ejemplos más significativos de cómo la vida del *karyūkai* está organizada en total imbricación con el devenir natural, es la celebración de sus eventos artísticos más importantes, los festivales anuales de danza, como podemos comprobar en esta descripción de Kumiko Nishio:

Como suele decirse, «la primavera de Kioto comienza con las danzas del *hanamachi*», las Danzas Miyako de Gion Kōbu y las Danzas Kyō de Miyagawachō se celebran desde principios de abril, cuando los cerezos que florecen en los lugares más famosos de Kioto cerca del *hanamachi* - el parque Maruyama y las orillas del río en Kiyamachi y a lo largo del río Kamo- están en su momento álgido. Las Danzas Kitano de Kamishichiken tienen lugar a mediados de abril coincidiendo con el momento en que se abren las últimas flores de cerezo en el famoso Omuro no sakura (cerezos de Omuro) en el Templo Ninna de Kioto. Después cuando se acaba la temporada de florecimiento de los cerezos, se celebran las Danzas del Río Kamo de Pontocho en mayo, cuando los sauces de Kiyamachi captan la atención de la vista con un vívido verde; y las Danzas de Gion de Gion Higashi tienen lugar en la temporada de las hojas otoñales en noviembre.⁷⁶

Con todo lo visto podemos comprobar que definitivamente el *karyūkai* es un mundo donde reina un tiempo y un espacio completamente distintos a los de la era moderna. Ello se debe a que se trata de un mundo propio, un mundo distinto al exterior que se constituye como el espacio escénico donde las *geisha* se desarrollan como obra de arte total. Y es que el mundo de la flor y el sauce es un mundo cercado y transitable, del que las *geisha*, aunque pueden, no necesitan prácticamente salir ya que disponen en su interior de todo lo necesario. Como relata Kyoko Aihara recogiendo el testimonio de una de ellas,

⁷⁵ Downer, *Geisha*, 284, traducción propia.

⁷⁶ Nishio, «Chapter 7», 96-97, traducción propia.

Una joven *geiko* me indicó que el *hanamachi* no está cercado con murallas y que ella puede salir cuando quiera, por ejemplo, para ver una película o comprar. Sin embargo, mientras que al visitar por primera vez su *hanamachi* lo encontraba fuera de lugar con el mundo, ahora considera que es el mundo el que está fuera de lugar respecto al *hanamachi*.⁷⁷

3.1.4. Las etapas de la carrera de una *geisha*

La tradición japonesa marca como fecha clave para comenzar la formación de una persona destinada a desempeñar una profesión artística el día seis de junio de su sexto año de vida, ya que como en el *ballet* y en la música occidental, se considera que cuanto antes se inicie su entrenamiento, más flexible y adaptable será todo su cuerpo, sobre todo sus extremidades, para la ejecución de su arte. Este ha sido el caso de los hijos varones de los actores de teatro kabuki y teatro *nō* y de muchas sagas familiares de *geisha*.⁷⁸ Sin embargo, en la actualidad estas mujeres se inician en la profesión tras completar su educación obligatoria a los quince años, algunas de ellas incluso más tarde.⁷⁹

El primer paso para convertirse en *geisha* es el traslado desde el domicilio familiar a la *okiya* o casa de *geisha*. Aunque puede ir a visitar a sus padres en su tiempo libre y ellos también pueden acudir a verla, la joven realmente rompe sus antiguos vínculos y establece unos nuevos con la casa de *geisha*, que será ahora su nueva familia. En ella, se sigue una estructura jerárquica matriarcal en cuya cima se sitúa la *okāsan* o ‘madre’, que también recibe el nombre de *yakata*, y la *mamasan* o ‘abuela’, que son las mujeres de mayor experiencia y edad y propietarias de la casa.⁸⁰ La joven les deberá obediencia, al igual que a su *onēsan* o ‘hermana mayor’, una *geiko* experimentada que se hará responsable de la nueva aprendiz. Desde este momento, la *okiya*, dirigida por estas mujeres que han trabajado tradicionalmente como profesionales autónomas, se hará cargo de todos los gastos de la aprendiz y al convivir en el mismo lugar, la educarán

⁷⁷ Aihara, *Geisha: A Living Tradition*, 121, traducción propia.

⁷⁸ Iwasaki, *Vida de una geisha*, 88.

⁷⁹ Nishio, «Chapter 2», 21.

⁸⁰ Eugenia Vilaró, *Geisha: Los secretos del mundo flotante* (s.l.: Shinden Ediciones, 2006), 132.

diariamente con esmero en los fundamentos de su profesión ya que normalmente ellas mismas han sido *geisha*.⁸¹

La aprendiz comenzará por el estadio más bajo del escalafón, el de *shikomi*, que tiene una duración aproximada de un año, aunque algunas candidatas logran superarlo en tan solo ocho meses. En él siguen una extenuante rutina ya pautada en la que, desde muy temprano, acuden a las *nyōkoba* o escuelas para tomar sus primeras clases en danza y música. También realizan labores de limpieza y distintos recados encargados por sus superiores. Antes de retirarse a descansar, tienen la obligación de esperar hasta la madrugada, cuando sus compañeras regresan de trabajar. Deberán ayudarlas a finalizar la jornada recogiendo sus kimonos adecuadamente, ya que, por las dimensiones de estos, hay que aprender a plegarlos correctamente para guardarlos en sus correspondientes baúles o *tansu*.⁸²

El propósito de este estadio es que la aprendiz adquiera la noción de disciplina, conozca las costumbres del *hanamachi* y vaya adquiriendo todas las destrezas necesarias que serán enseñadas por las mujeres de la *okiya*. Éstas implican el aprendizaje del dialecto propio que se habla en el *karyūkai*, que, al provenir del dialecto arcaico de Kioto, resulta particularmente difícil. También el familiarizarse con el kimono, por lo que comenzará usando uno muy simple, y la incorporación de todo el protocolo de reverencias según la jerarquía de relaciones sociales del *hanamachi*. Todo ello deberá realizarlo manteniendo una actitud servicial y amable. Debido al poco tiempo que disponen para descansar en este periodo, muchas aprendices abandonan en este momento su carrera como *geisha*.⁸³

Al cumplir los dieciséis años o pasado el año, la aprendiz debe aprobar un examen en el que se evalúan sus dotes artísticas para pasar a la etapa de *minarai*, que dura uno o dos meses y significa ‘aprender mediante la observación’. En ella acude todas las noches a la misma *ochaya*, considerada su *minarai chaya*, para asistir a los banquetes u *ozashiki* que en ella se celebren y familiarizarse así con su funcionamiento. Tendrá que observar atentamente cómo comportarse, cómo respetar la etiqueta y cómo tratar adecuadamente a

⁸¹ Nishio, «Chapter 2», 20-22.

⁸² Vilaró, *Geisha*, 131; Aihara, *Geisha: A Living Tradition*, 33-34.

⁸³ *Ibíd.*

los clientes.⁸⁴ Con este mismo fin va familiarizándose también con el atuendo profesional, para lo cual empieza a recogerse el pelo al modo tradicional y aprende a aplicarse correctamente el característico maquillaje de las *geisha*, conocido como *shironuri*. Del mismo modo, comienza a llevar un tipo de kimono de mangas largas denominado *hikizuri*, cuyo *obi* o fajín, se ata a la manera *han dadari*, que deja que cuelguen los extremos.⁸⁵ Este kimono ya presenta una de las señas de identidad de las *geisha* y es que su cuello se deja caer por detrás para dejar a la vista la nuca.

Superado este aprendizaje por observación, y otras facultades que desvelaremos más adelante, la *minarai* debutará oficialmente como *maiko*, que significa literalmente ‘bailarina’, aunque habitualmente se emplea con el significado de ‘aprendiz de *geisha*’. Y es que una *maiko* aún no es una *geiko* o *geisha* cualificada y, por ello, difiere también en su aspecto, que se dispone de acuerdo a su edad para resaltar así la frescura de su juventud. Los peinados tradicionales que lleva son más elaborados, al igual que sus complementos. Sus kimonos mostrarán colores muy vivos y una mayor profusión de detalles. Estos dejarán a la vista, en el cuello, un ribete rojo como símbolo de su estatus, al igual que el *obi*, que estará atado de forma que llegue casi hasta los tobillos. Todo ello le otorga una apariencia mucho más llamativa que la de una *geiko*.⁸⁶

Un día antes del debut como *maiko*, tiene lugar una ceremonia denominada *san san kudo*, que simboliza la aceptación formal de la nueva *geisha* en la familia del *hanamachi*. Por medio de ella queda unida a su hermana mayor u *onēsan*, que deberá protegerla y ayudarla en todo lo que necesite. De la misma manera, queda completamente integrada en esta sociedad matriarcal al recibir un nuevo nombre que la vincula con su nueva familia. Este es una derivación del nombre de su hermana mayor, con el que comparte lexema, de modo que, si por ejemplo una *geiko* lleva por nombre Katsuji, sus hermanas menores pueden adoptar como nombre derivaciones tales como Katsuno o Katsuna. De este modo, se establecen así linajes familiares que funcionan como un sistema de apoyo y cooperación mutua entre estas mujeres.⁸⁷

⁸⁴ Iwasaki, *Vida de una geisha*, 169.

⁸⁵ Aihara, *Geisha: A Living Tradition*, 33.

⁸⁶ Gallagher, *Geisha*, 17.

⁸⁷ Aihara, *Geisha: A Living Tradition*, 34-35.

El debut como *maiko* se celebra con una fiesta denominada *misedashi*, que significa ‘abierto al público’ haciendo alusión a que la chica ya está capacitada para trabajar como profesional, por lo que cuando acuda a los banquetes, tendrá la responsabilidad de entretener y conversar con los clientes, aunque por supuesto no se le exigirá que lo haga al mismo nivel que las *geiko*.⁸⁸

Con motivo del *misedashi*, que atrae a gran parte de los medios de comunicación de Kioto, la *okiya* debe preparar toda la colección de kimonos que utilizará la nueva *maiko* en esta etapa, así como todo el equipamiento necesario para el desarrollo de su actividad profesional. Ello supone un verdadero desembolso para la *okiya*, que lo concibe como una inversión. Y es que los kimonos de las *maiko*, al igual que los de las *geiko*, son piezas de alta costura que se hacen por encargo. Para esta ocasión en concreto, la nueva *geisha* necesitará al menos diez kimonos distintos para poder afrontar adecuadamente los cambios de estación, además de varios *obi*. Según un testimonio que recoge Kumiko Nishio de un miembro del *hanamachi*, se estima que el kimono de una *maiko* cuesta entre dos y tres millones de yenes.⁸⁹

Cuando la *maiko*, tras aproximadamente cinco años, adquiere por completo la dura disciplina de las *geisha*, por fin *cambia de cuello* en una ceremonia formal denominada *erikae*, que señala su transición al estatus de *geiko*. El cambio de cuello hace referencia a que a partir de ese momento, dejará de lucir el cuello rojo, símbolo de la infancia, para transformarlo en blanco, propio de la madurez, algo que suele tener lugar alrededor de los veinte años, aunque algunas *maiko* esperan a los veintiuno o veintidós al conservar aún rasgos infantiles.⁹⁰ Al cambiar completamente de atuendo, es de nuevo necesario realizar un gran desembolso para equipar a la ahora *geiko*, que en esta ocasión será asumido por sus clientes habituales, aunque la *okiya* también colaborará prestando algunos de sus kimonos.⁹¹

Este es el momento en que la candidata tiene que decidir definitivamente si quiere continuar o no. Hay muchas mujeres que son *maiko* por cinco años y lo dejan, pues ser *geiko* es una auténtica vocación; las clases se vuelven mucho más difíciles, su sustento

⁸⁸ Iwasaki, *Vida de una geisha*, 195.

⁸⁹ Nishio, «Chapter 1», 15.

⁹⁰ Gallagher, *Geisha*, 19.

⁹¹ Aihara, *Geisha: A Living Tradition*, 46-47.

dependerá directamente de la solidez de sus méritos artísticos y ya nadie le perdonará ni un solo error. Es un paso que solo se da si realmente una quiere hacerlo y habitualmente se hace por un amor incondicional a las artes tradicionales.⁹²

Su aspecto general se vuelve más sobrio, para adecuarse a la madurez que la *geisha* ha adquirido, tanto en carácter, como en el dominio de las artes. Y es que lo que más llama la atención en ella, no es tanto la belleza de su atuendo, sino su inteligencia, su elegante comportamiento y su maestría en lo profesional; hay una proporcionalidad inversa entre la cualificación de las *geisha* y su ornamento. De esta forma, el kimono muestra colores lisos y patrones decorativos más sencillos junto con un *obi* que se ata mucho más corto, a la manera *taiko* o ‘tambor’, y un calzado simple, las sandalias *zori*. Seguirá llevando el maquillaje, pero ya no tiene que someter su propio pelo a los elaborados peinados del periodo anterior, ya que usará una serie de pelucas o *katsura* con estilos de peinados tradicionales más adecuados.⁹³

Continuando con la proporcionalidad inversa, cuando la *geiko* cumple los treinta años, ya no necesita llevar el maquillaje ni la *katsura*, que quedarán reservados únicamente para las ocasiones especiales. En su lugar, peinará su propio cabello de forma sencilla y cuidará el aspecto de su rostro con unos retoques de maquillaje al estilo occidental, de modo que mostrará plenamente la total integración de su arte en su persona.⁹⁴

Pasados unos cinco o seis años desde su *erikae*, la *geiko* completa su aprendizaje y se hace independiente respecto a la *okiya*, trabajando como autónoma y pudiendo vivir en su propia casa. En este momento puede incluso compatibilizar su carrera con otras ocupaciones, como ser propietaria de un restaurante o regentar su propia *okiya* u *ochaya*. Ya que no hay una edad de jubilación establecida, las *geiko* pueden seguir ejerciendo su profesión hasta que son ancianas, incluso hasta los ochenta años. Cuando se retiran, lo hacen celebrando una ceremonia denominada *hiki iwai*.⁹⁵

⁹² Downer, *Geisha*, 254-255.

⁹³ Gallagher, *Geisha*, 19.

⁹⁴ Aihara, *Geisha: A Living Tradition*, 44.

⁹⁵ Kumiko Nishio, «Chapter 4: The Life of a Maiko», *The Japanese Economy* 37, n.º4 (2011): 50-51, doi:10.2753/JES1097-203X370404.

3.1.5. Su formación: una educación artística completa

Las *geisha* reciben su formación en música y danza tradicionales, así como en ceremonia del té, en las *nyōkoba* o escuelas oficiales. La enseñanza de las demás artes, como el *ikebana* o arreglo floral, la caligrafía, la poesía o la pintura, también se ofrece en algunas de estas escuelas, pero sobre todo se practican a través de las clases particulares que reciben las *geisha* fuera de la escuela oficial. Estas escuelas oficiales cuentan con sus correspondientes teatros o *kaburenjō*, donde tienen lugar los importantes festivales anuales de danza, que en la mayoría de los casos son edificios anexos. De esta forma, Gion Kōbu cuenta con la escuela Yasaka Nyōkoba Gakuen, que podría traducirse como ‘Academia Vocacional de Mujeres de Yakasa’, que funciona como una corporación educativa y se encuentra anexa al Gion Kaburenjō, donde se celebran los *Miyako Odori*. Gion Higashi contaba antiguamente con la escuela Mima, que tuvo que cerrar por no haber un número suficiente de alumnas y por ello las clases se celebran en la sede de la Asociación de Geiko de dicho *hanamachi*. Mientras, las danzas anuales *Gion Odori* tienen lugar en el Gion Kaikan.⁹⁶

Por su parte, Pontocho cuenta con la escuela Kamogawa Gakuen, que podría traducirse como ‘Academia del Río Kamo’ y se encuentra anexa al Pontocho Kaburenjō, donde se celebran los *Kamogawa Odori*. En su caso, Miyagawachō cuenta con la escuela Higashiyama Joshi Gakuen, que podría traducirse como ‘Academia para Mujeres de Higashiyama’, que funciona como una corporación educativa y está anexa al Miyagawachō Kaburenjō, donde se celebran los *Kyō Odori*. Por último, Kamishichiken, más que contar con una escuela que funcione como una corporación educativa, sigue un sistema en el que es la oficina de registro o *kenban* la que contrata a los distintos profesores para que acudan a impartir clases en el Kamishichiken Kaburenjō, que es el teatro donde se celebran los *Kitano Odori*.⁹⁷

En estas escuelas, las *geisha* desarrollan su particular formación, que se caracteriza por su multidisciplinariedad, lo que las diferencia del resto de profesionales de la música y la danza tradicional japonesa. Además de ser instruidas en el canto, las *geisha* deben ser expertas en *shamisen*, que es estudiado con una variedad de profesores debido a su

⁹⁶ Nishio, «Chapter 7», 91; Aihara, *Geisha: A Living Tradition*, 78-89.

⁹⁷ *Ibíd.*

importancia, la flauta japonesa o *fue* y tres tipos de instrumentos de percusión: el *kotsuzumi*, el *ōkawa* y el *taiko*. Estos tres últimos conforman, junto con la flauta japonesa, el conjunto clásico o *hayashi* que es igualmente empleado en el teatro *nō*. A parte de estos instrumentos, hay *geisha* que también aprenden a tocar el *koto* y el *biwa*.⁹⁸

En cada uno de estos instrumentos, las *geisha* trabajan varios de sus géneros en lugar de especializarse en uno solo, como sucede en el caso generalizado de los músicos profesionales. De este modo, una *geisha* puede tocar la flauta una noche, cantar en la siguiente y encargarse del *shamisen* en otra ocasión distinta. De hecho, para los festivales anuales de danza se espera que aprendan y memoricen las partes de todos los instrumentos y, por supuesto, los papeles de danza.⁹⁹

Ello se debe, como nos explica Kelly Foreman, a que su plan de estudios está constituido por lo que sus profesores consideran que es una *educación artística completa*. Y es que podría pensarse que la formación de las *geisha* está enfocada principalmente a aprender aquellos géneros e instrumentos que son estrictamente necesarios para trabajar en las *ozashiki*, puesto que es esta actividad la que realmente les reporta ingresos. Del mismo modo, podría especularse que está pensada para fomentar que se especialicen en el rol de músico o *jikata*, o en el de bailarina o *tachikata*.¹⁰⁰ Sin embargo, estudiarán todas las artes por igual a lo largo de su carrera, porque el objetivo de su formación es que estas intérpretes aprendan las distintas artes de forma conjunta, para que puedan comprender así las relaciones que se establecen entre ellas. De esta forma, como transmite Foreman,

Es esencial estudiar percusión de forma temprana en la carrera porque muestra de forma efectiva el armazón del ritmo y de las frases sobre las cuales se construye la danza y la parte del *shamisen*. El estudio de la percusión y de la danza se refuerzan mutuamente y ofrecen una exposición en curso de los patrones melódicos que facilitan el dominio de las partes vocales y del *shamisen* al tiempo en que son adquiridos.¹⁰¹

⁹⁸ Foreman, *The Gei of Geisha*, 15.

⁹⁹ *Ibíd.*, 77-78.

¹⁰⁰ *Ibíd.*, 33.

¹⁰¹ *Ibíd.*, traducción propia.

En consecuencia, como sigue afirmando esta autora, «la carrera de *geisha* tiene la capacidad de mejorar a una bailarina al haber estudiado todos los instrumentos y la voz, y a los músicos porque los hace más hábiles al haber interpretado literalmente el componente espacial (la danza) de esas mismas piezas».¹⁰² Sin embargo, este refuerzo mutuo que presenta el estudio simultáneo de las distintas artes no se limita al ámbito de la danza y la música, cuya relación puede parecer la más obvia, sino que continúa en progresión:

La percusión, la danza y la ceremonia del té también enseñan la postura y el control del gesto, y es esta musicalidad personificada la que da lugar a la gracia y la elegancia por las cuales son famosas las *geisha*, algo que posibilita al ojo conocedor el reconocer a una *geisha* en la calle incluso si lleva ropas occidentales.¹⁰³

El fin último de la extraordinaria formación a que son sometidas las *geisha* sería, por tanto, el proporcionarles una excepcional comprensión global y profunda de las distintas artes, algo que las convierte en unas intérpretes únicas en todo el ámbito artístico tradicional.

Los profesores encargados de dicha formación son denominados en las *nyōkoba oshishōsan* o maestro. La transmisión de cada una de las artes se organiza de forma tradicional en distintas escuelas denominadas *ryū*, que defienden un estilo y una metodología propios. Se estructuran según el sistema del *gran maestro*, surgido en el periodo Tokugawa, según el cual, en la cúspide de la jerarquía de la escuela se encuentra el o la *iemoto*, que es la persona con mayor cualificación y autoridad puesto que su conocimiento le ha sido transmitido directa, y habitualmente de forma hereditaria, por el anterior gran maestro. Por esta razón el término *iemoto* significa ‘casa original’. Estos dirigen sus escuelas tomando todas las decisiones artísticas, al igual que son ellos quienes deciden qué artistas están suficientemente cualificados para transmitir la disciplina, quienes serán designados como *natori* o ‘el que acoge el nombre’.¹⁰⁴

¹⁰² Ibid., 80-81, traducción propia.

¹⁰³ Ibid., 33, traducción propia.

¹⁰⁴ Ikegami, *Bonds of Civility*, 160-170.

Debido a su identidad multidisciplinar, las *geisha* pertenecen a distintos *ryū*: uno en ceremonia del té, otro en danza, varios en música... y quienes les enseñan son los propios *iemoto* o, en todo caso, *natori*.¹⁰⁵ De este modo, entre el claustro de profesores se encuentran los artistas más reconocidos del país, muchos de ellos declarados como Tesoro Nacional Viviente o notables culturales.¹⁰⁶ Como nos aclara de nuevo Kelly Foreman, podría parecer incomprensible que los *iemoto*, en lugar de delegar en otros profesores de menor rango, inviertan su valioso tiempo en enseñar a las *geisha*, cuando estas reparten su energía en el estudio de varios géneros artísticos a la vez, en lugar de especializarse. Sin embargo, la razón se encuentra en que para ellos es todo un orgullo ser los maestros oficiales de estas intérpretes que se dedican devota y vitaliciamente al estudio de las artes.¹⁰⁷

Y es que las *geisha* nunca dejan de formarse, ya que cuando ingresan en las *nyōkoba*, no hay un título que alcanzar sino que continúan perfeccionándose en las artes durante toda su vida, sobre todo en la danza, que pueden seguir practicando hasta bien entrados los sesenta años.¹⁰⁸ Del mismo modo, las *geisha* se sienten privilegiadas de poder estudiar directamente con los *iemoto*, pues es el método más auténtico, en el que la raíz genuina de la tradición se transmite *de corazón a corazón*. Esta relación de mutua confianza entre las *geisha* y los *iemoto* de sus respectivos *ryū* es una señal del respeto del que gozan las *geisha* dentro de la comunidad de las artes tradicionales.¹⁰⁹

Dado el gran nivel de formación impartido en las *nyōkoba*, el programa de clases y ensayos es tan riguroso como el de una concertista, una primera bailarina o una cantante lírica en el ámbito occidental.¹¹⁰ De este modo, después de las clases diarias en la escuela, que se disponen entre las diez de la mañana y media tarde, las *geisha* deben optimizar cualquier rato libre para practicar y ensayar. Este puede ser el tiempo que les reste tras comer y asearse en las dos horas que disponen antes de dirigirse a las *ozashiki*, tras regresar de ellas en la madrugada o, por supuesto, en los días de la semana menos ajetreados.¹¹¹

¹⁰⁵ Nishio, «Chapter 7», 92.

¹⁰⁶ Iwasaki, *Vida de una geisha*, 209.

¹⁰⁷ Foreman, *The Gei of Geisha*, 75-77.

¹⁰⁸ Nishio, «Chapter 7», 91-92.

¹⁰⁹ Foreman, *The Gei of Geisha*, 75-77.

¹¹⁰ Iwasaki, *Vida de una geisha*, 10

¹¹¹ Foreman, *The Gei of Geisha*, 35.

3.1.6. Un acondicionamiento físico y mental de gran severidad

Las *geisha* deben adquirir también otro tipo de facultades que suponen un gran esfuerzo diario y que tienen que ver con la domesticación del cuerpo a través del hábito y la técnica. A este respecto deben someterse, en primer lugar, al seguimiento del protocolo y la etiqueta que, en los *hanamachi* de Kioto, están regulados por la Escuela Ogasawara. Esta escuela, surgida en el periodo Muromachi, estableció los fundamentos de los modales formales del periodo Tokugawa. En este último periodo, la etiqueta y el protocolo cobraron una gran relevancia al tratarse de una sociedad altamente estratificada que necesitaba por ello de una serie de códigos para que la interacción entre personas de distintos estatus se efectuase con fluidez y corrección.¹¹² Es por ello que para las *geisha* este aprendizaje resulta fundamental, en primer lugar, para saber cómo tratar adecuadamente a cada uno de los miembros del *karyūkai*. Estos conforman una comunidad donde se ha mantenido una estricta jerarquía en la que priman las figuras de autoridad, como los maestros en las artes tradicionales o las gerentes de las *ochaya* y las *okiya*, las *okāsan*.

Sin embargo, el fin de la disciplina de esta escuela va más allá de procurar una correcta socialización entre personas de distintos estatus. Su objetivo es, como en los caminos del patrimonio cultural japonés, pulir el carácter del individuo a través del entrenamiento físico repetido, un proceso que acaba conduciendo al alumno a la armonización de su cuerpo y su mente, algo que en la Escuela Ogasawara se conoce como método *shitsuke*. En este punto se establece una conexión con las artes, puesto que esta escuela se caracteriza, precisamente, por primar las cualidades estéticas de sus movimientos y gestos. Estos tendrán que ser elegantes y estilizados, una particularidad que hacía que en el periodo Tokugawa este estilo de etiqueta y protocolo fuera considerado prácticamente un arte performativo, a la manera de la ceremonia del té. Ambos comparten el mismo principio de domesticación del cuerpo a través de la belleza de sus movimientos y posturas, una domesticación que en el caso de las *geisha*, las dispone de una forma muy eficaz para la práctica de las artes tradicionales.¹¹³

¹¹² Ikegami, *Bonds of Civility*, 324-347.

¹¹³ *Ibid.*

De esta forma, las enseñanzas de dicho código prescriben la forma en que cada acción debe ser ejecutada, que en el aprendizaje de las *geisha* se concreta, por ejemplo, en la forma en que deben entrar a una sala. Esta consiste en arrodillarse para deslizar cuidadosamente la puerta y volverla a cerrar con elegancia, respetando el ángulo correcto del brazo y la posición adecuada de las rodillas. Del mismo modo, determina la postura correcta o *seiza* que las *geisha* deben adoptar al sentarse de la forma tradicional directamente sobre el suelo de *tatami*. Así, deberán inclinarse ligeramente para después mantenerse sentadas sobre las propias piernas durante largas horas, una postura a la que deben acostumbrarse puesto que en los espacios tradicionales no se disponen sillas de estilo occidental.¹¹⁴

Pero, sobre todo, cobran especial relevancia las prescripciones en torno al uso del kimono, comenzando por la forma en que las *geisha* deben caminar con él flexionando ligeramente las rodillas y colocando los pies hacia dentro. Lo deben hacer de tal modo que puedan mantener el equilibrio, eviten que la prenda pueda abrirse y muestren en todo momento un movimiento elegante que permita disfrutar de esta espectacular vestimenta.¹¹⁵ Así mismo, se determinan distintos ademanes, como la forma en que deben sujetar, con los dedos de la mano izquierda, la terminación de la manga derecha cuando se disponen a coger algún objeto. También, por ejemplo, la forma en que deben recoger los bajos del kimono cuando quieren acelerar el paso o bajar escaleras cruzándolo con la mano izquierda para estirarlo de tal forma que muestre elegantemente su dibujo. Se trata de todo un lenguaje corporal cuya finalidad es aprovechar toda la expresividad de esta exigente prenda.

Precisamente, una de las habilidades que deben adquirir las *geisha* dentro de su estricto acondicionamiento físico y mental, y que mayor dificultad representa para las *maiko*, es aprender a llevar el kimono. Este puede llegar a pesar más de diez kilos, que tienen que ser soportados sobre unos inestables zuecos de madera denominados *okobo*, que miden unos doce centímetros de alto. A esta proeza hay que sumarle el aguantar, a su vez, el peso del elaborado peinado, que puede alcanzar más de un kilo de peso, sin que la cabeza deje de estar erguida.¹¹⁶ Es por ello que el equilibrio resulta algo esencial, y para tenerlo

¹¹⁴ Gallagher, *Geisha*, 128.

¹¹⁵ Vilaró, *Geisha*, 47.

¹¹⁶ Gallagher, *Geisha*, 131.

asegurado, las *geisha* cuentan con responsables de vestuario que colocan todo el atuendo correctamente. Estos encargados u *otokoshi* son hombres, pues se requiere de una gran fuerza física para colocar los ropajes y, sobre todo, para atar firmemente el *obi* o fajín. Estos hombres constituyen la única excepción a la norma que prohíbe el acceso de toda persona ajena a las zonas privadas de la *okiya*.¹¹⁷

Relacionada con este aspecto encontramos otra de las grandes dificultades por las que tiene que pasar una *maiko*, que es acostumbrarse a dormir sobre una estructura alta de madera coronada por un pequeño cojín que sirve de almohada. Ello se debe a que deben conservar, durante casi toda la semana, los peinados tradicionales con que recogen su propio cabello, los cuales son tan complicados y costosos de ejecutar que las *maiko* no pueden permitirse acudir al peluquero a diario.¹¹⁸ Así lo podemos constatar en este testimonio de Mineko Iwasaki:

A partir de entonces empezaron a peinarme cada cinco días. Para mantener la forma del peinado, dormía con la cabeza sobre un bloque de madera lacada, encima del cual colocábamos un diminuto cojín. Al principio, aquel artilugio me impedía conciliar el sueño, pero me acostumbré a él con bastante rapidez. A otras chicas les costó más. En la *okiya* utilizaban un truco para evitar que apartásemos el bloque de madera durante la noche: las criadas esparcían salvado de arroz a su alrededor, de modo que, si una joven se deshacía de la peculiar almohada, aquella sustancia se adhería a su pelo como cola y, a la mañana siguiente, tenía que hacer una humillante visita a la peluquería.¹¹⁹

Esta dificultad forma parte de la rutina diaria de las *geisha*, que representa un alto nivel de exigencia físico y mental, ya que se levantan hacia las ocho de la mañana para comenzar las clases en las *nyōkoba*, que dan comienzo a las diez y suelen acabar sobre las dos o las tres de la tarde. Disponen de unas dos horas para comer, resolver asuntos personales y practicar lo aprendido antes de que lleguen las cuatro de la tarde. Entonces,

¹¹⁷ Iwasaki, *Vida de una geisha*, 103.

¹¹⁸ Gallagher, *Geisha*, 142.

¹¹⁹ Iwasaki, *Vida de una geisha*, 180.

tienen que comenzar a prepararse aplicándose el maquillaje y colocándose todo el atuendo con la ayuda del *otokoshi*, para acudir así a los banquetes en las *ozashiki*, que comienzan hacia las seis de la tarde y suelen durar dos o tres horas. Acuden a unos dos o tres banquetes, de modo que vuelven a la *okiya* ya pasada la media noche, aunque no es hasta la madrugada cuando, tras desvestirse y retirarse el maquillaje, pueden por fin ir a descansar. Esta rutina se ve intensificada cuando se aproximan los festivales anuales de danza, los cuales requieren un mayor número de ensayos y entrenamiento.¹²⁰

Como podemos comprobar, las *geisha* llevan una rígida forma de vida que les exige una gran fortaleza física y mental. De este modo, no puede extrañarnos que se considere que la primera condición para desempeñar esta profesión sea la fuerza física y la salud, ya que estas mujeres se ven sometidas, como parte de sus carreras, a un severo acondicionamiento físico y mental.¹²¹ Este acondicionamiento, que se suma al efecto que tiene la práctica de la danza tradicional, modela por completo el cuerpo de estas mujeres convirtiéndolas en verdaderas atletas. Lo podemos comprobar a través de dos testimonios excepcionales sobre cuya pista nos sitúa Yoko Kawaguchi en *Butterfly's Sisters: The Geisha in Western Culture*. El primero pertenece al escultor Gustav Rodin, quien tuvo la suerte de contar, como modelo, con Madame Hanako, una antigua *geisha* que abandonó Japón para lograr ser una afamada actriz en la Europa de principios del siglo XX:

Sus músculos son marcados y prominentes como aquellos de los pequeños perros que llamamos fox terrier: sus tendones son tan fuertes que las articulaciones a las que se unen tienen el mismo grosor que el de los propios miembros. Ella es tan robusta que puede permanecer tanto tiempo como quiera sobre una sola pierna levantando la otra delante de ella en ángulo recto. Parece como si estuviese enraizada en el suelo como un árbol.¹²²

El segundo testimonio lo ofrece la célebre bailarina estadounidense Ruth St. Denis, quien, siguiendo sus inquietudes, encontró la oportunidad de recibir clases de danza tradicional

¹²⁰ Nishio, «Chapter 7», 90-91.

¹²¹ *Ibid.*, 91.

¹²² Auguste Rodin, *L'Art: Entretiens réunis par Paul Gsell* (París: Bernard Grasset, 1911), 152, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k57103089>, traducción propia.

japonesa de la mano de una mujer que había sido *geisha* y había emigrado a Los Ángeles. Esta pionera de la danza moderna hacía la siguiente descripción sobre ella en 1913:

La tendencia para la concentración es hacia la contracción. Los músculos japoneses están prácticamente siempre contraídos. Estudia la postura de la *geisha*. Sus hombros están retraídos, puede que su cara esté levantada asemejando confianza, su abanico ondeando sus perfumadas coqueterías, pero sus músculos están tensos como la cuerda que mantiene anclado un tirante transatlántico.¹²³

3.1.6.1. La ocultación de los mecanismos de producción como característica complementaria

Como vimos en su momento, una de las características esenciales de la obra de arte total era su carácter orgánico, es decir, aquel según el cual la obra se desarrollaba a sí misma desde su interior, vinculando sus partes entre sí en virtud de la función del todo, al modo de un organismo vivo. Sin embargo, en lo que estrictamente concierne al plano práctico, en el que la obra tiene que realizarse de forma física, toda obra de arte es producida. Uno de los requisitos de la obra de arte total será, consecuentemente, que en todo momento esta deba parecer una obra orgánica de origen espontáneo, donde en ninguna ocasión se rompa la ilusión de su apariencia. Esto solo se puede lograr impidiendo, por todos modos, que el espectador pueda ver los mecanismos de producción de la obra, para lo que serán necesarias múltiples y refinadas estrategias de ocultación, sobre todo cuando se trata de obras que pretenden romper la distancia entre el escenario y el público.¹²⁴

Esta característica, extraída gracias a la comparación con los ejemplos propuestos por Matthew Wilson Smith en *The Total Work of Art*, puede verse claramente reflejada en el ciclo *El anillo del Nibelungo* para su representación en el Festspielhaus de Bayreuth. Como en toda ópera, los dramas musicales de Wagner requerían de vastos mecanismos de producción para realizar rápidos cambios de escena o lograr recrear, con el mayor realismo posible, elementos como castillos, dragones, o personajes capaces de volar. Sin

¹²³ Suzanne Shelton, *Divine Dancer: A Biography of Ruth St. Denis* (Garden City, NY: Doubleday, 1981), 104, traducción propia.

¹²⁴ Smith, *Total Work of Art*, 17; *ibid.*, 32-39.

embargo, según este autor, el Festspielhaus de Bayreuth supone un salto cualitativo en la ocultación de dichos mecanismos respecto a cómo había sido tratada esta cuestión en los siglos XVIII y XIX, ya que se le da una importancia y un tratamiento casi obsesivos. El mayor ejemplo de innovación dentro de esta política de ocultación sistemática lo encontramos en la decisión de Wagner y su diseñador Carl Brandt para crear un foso donde colocarían la orquesta de modo que esta quedase oculta a los ojos del público y la música pareciese brotar mágicamente de la tierra. Precisamente por este efecto decidió Wagner denominarlo *abismo místico*.¹²⁵

El siguiente caso ilustrativo lo encontramos en *Disneyworld*, ya que este parque temático dispone de una compleja red de túneles subterráneos que recorre toda su extensión. Como explica Smith, los túneles son utilitarios, es decir, sirven para gestionar todos los servicios del complejo: lavandería, entrada y circulación de alimentos, salida de residuos, vestuarios, seguridad, espacios para los empleados, etc. De este modo, según dicho autor, esta intrincada red asume el carácter de un *backstage* cuya función es que nada pueda perturbar la ilusión del mundo de fantasía que se recrea en la superficie, hasta el punto en que queda prohibido difundir imágenes de su antagonista subterráneo. Del mismo modo, podemos observar estrategias de este tipo en la esfera visible del parque, como el enmascaramiento de los postes eléctricos bajo la apariencia de árboles o de altavoces bajo la forma de rocas.¹²⁶

Como obras de arte en movimiento que son, las *geisha* deben mantener constantemente una apariencia orgánica bajo la cual todos sus actos parezcan fluir de forma natural, pero como hemos ido viendo, tienen detrás toda una producción que consiste en la formación, el entrenamiento y el severo acondicionamiento físico y mental a que son sometidas. Sin embargo, encajando completamente con la lógica de la obra de arte total, muestran como una de sus máximas preocupaciones el ocultar dichos mecanismos de producción, ya que una de las reglas principales de su profesión es no reflejar en ningún momento molestia o incomodidad.

De esta forma, harán que los kimonos parezcan las prendas más agradables de vestir, caminando de forma impecable y con elegancia, aunque conlleve toda una técnica

¹²⁵ *Ibid.*, 30-36.

¹²⁶ *Ibid.*, 127-131.

mantener el equilibrio y aguantar el peso. Lucirán sus peinados con orgullo, aunque resulte difícil mantener la cabeza erguida. Conversarán con sus clientes siempre sonrientes, aun cuando el calor del verano se tolere peor bajo el espeso maquillaje. Ocultarán aquello que les disgusta bajo una actitud amable y siempre estarán radiantes, aunque acumulen un gran cansancio por las intensas jornadas, que les procuran muy pocas horas para dormir. Todo ello se hace con el fin de generar una ilusión permanente, una representación artística de naturaleza tan frágil, que en el momento en que se vislumbra cómo es producida, puede esfumarse.

Este tipo de estrategias no solo se circunscribirían a la propia figura de las *geisha*, sino que también pueden ser reconocidas en el espectáculo completo que configuran, de modo que también se dan, por ejemplo, durante la celebración de la *ozashiki*, ya que las casas de té u *ochaya* donde se celebran estos banquetes, no son restaurantes al uso. Y es que a pesar de que su única función es ofrecer cenas, la comida se encarga a un *catering*, pues no se cocina en ellas. Disponen de una sala en la que se calientan y se distribuyen los platos, pero estos no se preparan allí. Tener una auténtica cocina profesional en su interior, no solo rompería completamente la atmósfera que se pretende crear en estas celebraciones, sino que el procedimiento seguido permite a los invitados disfrutar de una comida que aparece como surgida de la nada al quedar apartado el origen de su elaboración.

Pero sin duda, lo más destacable es que los clientes nunca ven la cara oculta de esta ilusión; el mundo diurno y cotidiano de las *geisha*. Al no ser habitual que visiten los *hanamachi* durante el día, solo tienen una idea limitada del *backstage*.¹²⁷ Este aspecto se trata de ocultar, no solo a sus ojos, sino a los de cualquier persona que no pertenezca estrictamente a este mundo. Ello se muestra, por ejemplo, en que en el momento más delicado de la confección de todo este artificio, que es cuando las *geisha* comienzan a transformarse preparándose para las *ozashiki* nocturnas, se prohíbe taxativamente la entrada a cualquier persona ajena a la *okiya*.¹²⁸

Del mismo modo, podría comprenderse también bajo esta perspectiva, por qué durante décadas la comunidad del *karyūkai* de Kioto ha mantenido un gran hermetismo en torno a

¹²⁷ Dalby, *Geisha*, 24.

¹²⁸ Iwasaki, *Vida de una geisha*, 102.

su mundo, sin permitir que accedieran a él periodistas o distintos investigadores. Desde este punto de vista, mostrar los mecanismos de producción de semejante fantasía, sería como si un mago revelase al público sus trucos, algo que arruinaría definitivamente el encanto de la ilusión. Justamente esta obsesión por guardar los secretos de la profesión, por ocultar esos signos de producción, ha sido muchas veces la causa de los múltiples malentendidos que se han generado en torno a las *geisha*, quienes por el contrario, han tratado de mantenerse como un artificio inexplicable, rodeándose para ello de misterio y secretismo. Estos han sido elementos necesarios tanto para su supervivencia, como para el mantenimiento de su ficción; el rostro queda oculto, los verdaderos sentimientos reservados, las exigencias físicas disimuladas y el contacto con el mundo exterior, limitado. De esta forma, acabarían ajustándose así al fin que se esconde tras esta característica complementaria de la obra de arte total, ya que como postulaba Wagner,

una situación acabada, hecha, tiene asimismo que permanecemos incomprensible, al igual que la naturaleza nos permaneció incomprensible mientras la vimos como algo creado o establecido [...] puesto que el poeta nos presenta su obra de arte en un devenir orgánico permanente y hace de nosotros mismos testigos orgánicamente colaboradores de este devenir, libera a su criatura justamente de toda huella de su actividad creadora.¹²⁹

¹²⁹ Wagner, *Ópera y drama*, 239.

3.2. La confluencia de artes en su propia figura

Estaba estupefacta, como mucha gente cuando ve por primera vez cara a cara a una *maiko*. [...] Más tarde, con el paso de los días y los meses, fui capaz de ver las caras infantiles bajo la gruesa pintura blanca. Pero la primera vez, no podía escapar de la curiosidad y la fascinación que provocaba tan extraordinaria confección. No era la única. Por un momento se hizo el silencio antes de que la charla comenzara de nuevo. Llevaba un suntuoso kimono negro con un diseño entretejido de hojas y tallos de bambú en marrones, blancos y verdes cerca del dobladillo. El kimono quedaba favorecedoramente bajo respecto a sus hombros, dejando ver una capa de brocado rojo brillante en el cuello que parecía ser un kimono interior; de hecho, era un cuello interior. Sobre su cintura, envolviéndola como un corsé desde la axila a la cadera, llevaba un grueso fajín -el *obi*- de un oro pálido bordado con flores. Pero lo más extraordinario era su cara. Era un puro óvalo blanco, con los lados de la nariz y las cuencas de los ojos sombreados en rosa, los ojos perfilados en negro, las cejas cepilladas con un ligero marrón y el labio inferior pintado con un llamativo carmesí. El labio superior, desconcertantemente, iba de blanco. Para acentuar el efecto de máscara, llevaba una franja de piel sin pintar entre la cara y la línea del cabello. Su pelo, - «su propio pelo, no una peluca» dijo la *mama*- estaba atado y lacado en un paisaje ondulante de colinas y valles, adornado con flores, colgantes de alfileres de plata, cintas y peines que parecían acabar en una miniatura de jardines de rocas. [...] Ahora [el maquillaje] le daba a la chica -quien, bajo todo ello, debía haber sido una tímida y desmañada adolescente- un inexplicable poder y encanto. Se había convertido en una representante de la belleza.¹

La simple presentación de las *geisha* constituye ya un espectáculo completo, pues la primera forma en que estas artistas unen las distintas artes es a través de la confluencia de estas en su propia figura, en su propia estampa.

¹ Downer, *Geisha*, 11-12, traducción propia.

Las *geisha* se presentan como una escultura viviente en la que confluyen el arte del kimono, el arte del cabello y el maquillaje escénico, que transforma su rostro en un rostro pintado. Estos tres componentes ponen a su disposición una gran variedad de recursos artísticos. De esta forma, la vitalidad de la pintura está presente, tanto a través del maquillaje escénico, como del elaborado diseño del kimono y el *obi*. Por su parte, el realismo tridimensional de la escultura se hace patente en la plasticidad de los peinados tradicionales y de sus adornos, pero también en el propio kimono y en el broche que se dispone como su cierre final. A todo este conjunto de recursos da vida la propia artista con los movimientos y gestos de su cuerpo, de modo que abandona el estatismo de las artes plásticas para convertirse en una obra de arte en movimiento.

Y es que la forma de conducir el cuerpo es modelada conscientemente a través de la práctica de la danza, de la ceremonia del té y de los dictados de la Escuela Ogasawara. Con ellos la *geisha* logra que cada uno de sus gestos y movimientos sean realizados proporcionando un disfrute estético, no solo por su belleza intrínseca, sino porque al mismo tiempo permiten apreciar, del mejor modo, todos los detalles de este singular conjunto.

Precisamente para su elaboración se han empleado los mejores materiales, que son trabajados, además, de forma completamente artesanal, siguiendo una tradición que se ha transmitido de generación en generación. De esta forma, los kimonos y sus respectivos *obi* están hechos con las mejores sedas, a las que se aplican brocados, motivos pintados a mano, bordados, pan de oro, hilo de oro y plata, etc. Los broches que lo complementan, son en realidad auténticas joyas, hechas de jade, coral, diamantes, amatistas, ágatas, etc. Igualmente, los complementos del cabello están realizados en plata y otros materiales de alto valor, como la madera de boj, el bambú, las filigranas de seda, etc.²

Todo ello confiere a las *geisha* una puesta en escena espectacular, de modo que su sola presentación cobra una gran relevancia estética. Se produce así un efecto global realmente impactante, que hace que quien las contempla, quede completamente fascinado, de forma que retendrá dicha imagen para siempre en su memoria.

² Gallagher, *Geisha*, 196.

3.2.1. El kimono: el arte hecho en seda

El kimono de una *geisha* es una obra de arte en sí mismo. Se realizan por encargo, como obras exclusivas, a los mejores artesanos de Kioto, quienes los confeccionan con la máxima calidad. Sus tejidos están hechos de la seda más selecta, la cual se teje formando una larga pieza de tela denominada *tan*, que mide 37 centímetros de ancho por 12 metros de largo. Si bien los kimonos normales se confeccionan con un solo *tan*, para los kimonos de las *geisha* se emplean dos de estas piezas, de modo que resultan ser prendas mucho más voluminosas y de mayor peso. Los diseños que presentan suelen estar compuestos, en su mayoría, por motivos que representan principalmente elementos naturales, como flores, hojas, mariposas, árboles, riachuelos, aves, peces, etc. También destacan los paisajes con arquitecturas como palacios, templos y puentes, acompañados de arabescos orgánicos. De hecho, muchos de ellos son motivos clásicos tomados de diseños tradicionales pertenecientes a las distintas épocas de la historia de Japón. Para elaborarlos pueden emplearse dos métodos diferentes.³

El primero de ellos es el célebre método empleado por la industria textil del vecindario de Nishijin, situado muy cerca del *hanamachi* de Kamishichiken, que consiste en tejer los diseños directamente al tejer los hilos de seda de distintos colores como si fuera un tapiz. Se trata de una técnica muy costosa, ya que en ocasiones el artesano solo puede avanzar a un ritmo de un centímetro de la pieza *tan* por día.⁴

El segundo método consiste en teñir y pintar las telas una vez ya tejidas, siendo la técnica más popular la conocida como *kyō yūzen*, que goza asimismo de un gran prestigio y reputación. Fue establecida por el pintor Yuzensai Miyasaki a finales del siglo XVII y consiste en dibujar primero los diseños a mano alzada para después teñir los colores base con ingredientes naturales. Una vez estos están listos, se pintan a mano cada uno de los motivos con una gran minuciosidad. Estos serán completados con la incorporación de distintos bordados en hilos de alta calidad, como los de oro y plata, la aplicación de pan de oro y de otras texturas y tramas. Las telas ya preparadas son llevadas finalmente al sastre, quien se encarga de coser las piezas para unir las y acabar así el conjunto.⁵

³ Ibíd., 196-201.

⁴ Ibíd.

⁵ Aihara, *Geisha: A Living Tradition*, 62-63.

El resultado conseguido a través de estos dos métodos es una pieza espectacular y exclusiva que a menudo recibe un título propio, al modo de las obras pictóricas o escultóricas. Ello se debe a que las *geisha* y los miembros del *karyūkai* les conceden el mismo valor que a estas, de modo que las *maiko* y *geiko* son educadas para recordarlos como se hace con las obras de arte, como por ejemplo, *Viento de los pinos* o *Pastos de otoño*, dos kimonos a los que hace referencia Mineko Iwasaki en su autobiografía.⁶

Y es que el kimono es considerado como el componente esencial de esta profesión, no sólo porque resulta imprescindible para la interpretación de la danza tradicional, sino principalmente porque es considerado el elemento fundamental para que se produzca el deleite estético de la figura de la *geisha*. Este deleite estético está basado, primordialmente, en la contemplación visual de la prenda, la cual no solo cuenta con los recursos descritos, sino que aún se ve más enriquecida por medio del *obi*. Este es el fajín que se coloca para mantener el kimono cerrado, que lejos de suponer un simple accesorio, constituye una parte fundamental del atuendo.

El *obi* está elaborado con una gran pieza de tela de unos seis metros de largo, que se somete a los mismos métodos empleados para la elaboración de las piezas *tan* que componen el kimono, de modo que son igualmente costosos y espectaculares. En sus diseños suelen predominar los arabescos y las formas más geométricas, del mismo modo que su colorido no tiene porqué compartir exactamente la misma gama cromática que el kimono. Y es que es, en este punto, donde reside su propósito; aportar un magnífico contraste que realce aún más la prenda, enriqueciéndolo con nuevos matices para convertirse así en la combinación perfecta.

Como colofón, el conjunto se remata con un broche final denominado *obi dome*, que se coloca sobre el centro de la cintura y que, en el caso de las *maiko*, resulta ser una verdadera joya. Se trata de pequeñas piezas con estructura de plata que se engastan con piedras preciosas y semipreciosas como jade, ágata, amatista o diamante, por lo cual alcanzan un precio muy elevado. En su caso, sus diseños están pensados para representar

⁶ Iwasaki, *Vida de una geisha*, 294.

distintas escenas inspiradas en la mitología japonesa, hechos históricos o las fases de la naturaleza.⁷

Sin embargo, la contemplación visual del kimono no es el único agente de su deleite estético, sino que a este se le suma, en primer lugar, la percepción de su peculiar sonoridad, conocida con el término *kinu-zure no oto*, que hace referencia al sonido que produce la seda del kimono al rozarse con la estera de *tatami*.⁸ Y es que una de las peculiaridades de los kimonos de las *geisha*, es que acaban en una pesada cola que se abre formando un bonito arco gracias a unos pequeños lastres que lleva incorporados, que permiten que este efecto sea aún mayor.⁹

No obstante, a pesar del amplio abanico sensorial que nos proporciona este atuendo, aún es necesario un último elemento esencial para que la experiencia estética proporcionada por el kimono sea completa; debe representar una total armonía con la naturaleza. Esta armonía dota de sentido a toda la disposición del conjunto, de modo que, como explica Liza Dalby, resulta imprescindible que el kimono que lleve la *geisha* en cada ocasión sea escogido conforme a la estación en curso. De esta forma, deberán elegirlos según el motivo que presenten, ya que a cada estación le corresponden una serie de símbolos propios, como por ejemplo, ramitas de pino en enero, flores de ciruelo en febrero, flores de cerezo en primavera, truchas pequeñas en verano u hojas de arce en otoño. Del mismo modo, también los colores base representan la estación cuando se eligen siguiendo las pautas marcadas por las combinaciones de colores tradicionales, como por ejemplo, las dictadas por el código *kasane no irome* establecido en el periodo Heian, que se ha mantenido hasta la actualidad tras pasar por una serie de variaciones y simplificaciones. Las opciones y posibilidades son múltiples, de modo que seleccionar las prendas correctas cuidando al mínimo todos los detalles, es una capacidad vital que las *geisha* han de desarrollar siguiendo su propia sensibilidad estética. Según Dalby, lograrlo es uno de sus mayores méritos y preocupaciones, ya que es esta total concordancia con el entorno natural lo que para los miembros del *karyūkai* otorga al atuendo completo de las *geisha* un imponente efecto global.¹⁰

⁷ Gallagher, *Geisha*, 202-206.

⁸ Hisao Kakehi, Ikuhiro Tamori y Lawrence Schourup, *Dictionary of Iconic Expressions in Japanese*, vol. 2, s.v. «saya-saya» (Berlín: Mouton de Gruyter, 1996), 1077.

⁹ Iwasaki, *Vida de una geisha*, 181.

¹⁰ Dalby, *Geisha*, 288-292.

3.2.2. El arte del cabello

Si bien en todos los periodos de la historia de Japón se desarrollaron formas de modelar el cabello, es sin duda el periodo Tokugawa el que es considerado como la edad dorada de los peinados. Fue en esta época cuando proliferaron numerosos estilos de recogido del cabello y cuando estos se extendieron, además, de forma generalizada por todos los estratos de la sociedad, ya que obedecían a la popularización estética característica de este periodo de la que hemos hablado en ocasiones anteriores. Aquello que lo hizo posible fue la introducción de un avance técnico que marcó la diferencia. Se trataba del cosmético conocido como *kyara abura*, una pasta oleosa muy sólida que, junto al uso de cuerdas de papel conocidas como *moto-yui*, permitía unir los mechones de cabello y que estos quedasen anclados firmemente sin moverse. De este modo, permitían al estilista disponer libremente y a su gusto las terminaciones de dichos mechones y otros mechones separados.¹¹

Gracias a este sistema de sujeción, los recogidos fueron volviéndose cada vez más complejos y aparecieron un gran número de estilos, aunque todos ellos mantenían una estructura básica que se componía de cuatro partes: el pelo que conforma el flequillo, denominado *mae-gami*; los mechones que se disponen sobre las sienes o *bin*; la parte de la coronilla que conforma el moño o *mage* y la coleta que cuelga por atrás denominada *tabo*. Esta estructura se acondicionaba con la ayuda de rellenos y acolchados y se realzaba con peinetas, horquillas, bandas y alfileres, que le otorgaban un efecto monumental.¹² Estos estilos de recogido, que además identificaban al portador según su estatus, edad, estado civil y oficio, dejaron de usarse tras la Restauración Meiji de 1868, cuando el Gobierno comenzó a promover el uso de los peinados occidentales como parte de las políticas de modernización del país.¹³ Por este motivo, son realmente escasas las ocasiones donde aún pueden disfrutarse estos peinados tradicionales conocidos como *nihongami*: algunos festivales, las representaciones de teatro kabuki y bodas tradicionales donde las novias decidan llevar este tipo de recogido.

¹¹ A.C. Scott, *The Kabuki Theatre of Japan* (Mineola, NY: Dover Publications, 1999), 128-130; Scott, *Flower and Willow World*, 100-101.

¹² *Ibíd.*

¹³ Almudena Escobar, «El cabello femenino en Japón», en *La mujer japonesa: Realidad y mito*, coord. de Elena Barlés y V. David Almazán (Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2008), 129-135.

Sin embargo, es en el mundo de la flor y el sauce donde esta tradición se ha mantenido viva, ya que es un componente esencial de la figura de las *geisha*. Su conservación ha sido posible gracias al trabajo y esfuerzo de maestros artesanos que han dedicado toda su vida a la elaboración de estos peinados tradicionales y que, siguiendo la costumbre del mundo artesanal japonés, han transmitido su conocimiento de generación en generación. Ello se debe a que esta actividad requiere del aprendizaje de toda una serie de técnicas y procedimientos, que hace que en opinión del pionero en la investigación del teatro chino y japonés A.C. Scott, pueda ser considerada como una verdadera *escultura del cabello*.¹⁴

Y es que en esta práctica lo que se persigue es materializar un ideal estético por medio de la disposición de distintas masas siguiendo unos principios tectónicos, lo cual permite lograr unas creaciones que muestran unas cualidades plásticas innegables. Ello nos permite considerarla como toda una expresión artística cuyos frutos, completamente integrados en una estética de lo cotidiano, son atesorados en el *karyūkai* a través del uso diario que hacen las *geisha* de ellos. En este mundo ofrecen igualmente información sobre su portadora, que nos permite identificar, no solo su condición, sino también su grado de formación, por ello la mayor división la vamos a encontrar entre los peinados que corresponden a la etapa de *maiko* y los que corresponden a la fase de *geiko*. Estos son estructuralmente tan distintos que los artesanos se especializan en una de las dos tipologías.

De esta forma, podemos distinguir cinco estilos principales para la etapa de *maiko*, de los cuales tres marcan fases internas de preparación y dos se llevan en ocasiones especiales como festividades solemnes. *Wareshinobu* es el estilo diario que llevan las *maiko* durante los tres primeros años de aprendizaje, periodo en el que se las considera *maiko junior*. Es sencillo y elegante y sirve para realzar su juventud. Tiene una variación llamada *mishedashi*, empleada justamente para celebrar esta ceremonia de debut como *maiko*. Pasados los tres primeros años o cuando la joven ha cumplido los dieciocho, la *maiko* pasa a ser sénior, etapa que dura dos años y precede al estatus de *geiko*. Durante este periodo, llevará el estilo *ofuku* en su día a día.¹⁵

¹⁴ Scott, *Flower and Willow World*, 100-101.

¹⁵ Aihara, *Geisha: A Living Tradition*, 71-72.

El estilo *sakko* es la forma de simbolizar que la aprendiz está preparada para convertirse en una *geiko*, de modo que lo llevará durante el mes anterior a su ceremonia de graduación o *erikae*. El *yakko-shimada*, por su parte, es uno de los estilos que las *maiko* sénior utilizan para las ocasiones especiales, como el *Setsubun*, el año nuevo japonés, al igual que el *Katsuyama*, que se lleva en el *Gion Matsuri* o ‘Festival de Gion’, celebrado en julio.¹⁶

Cada uno de estos modelados se complementa con una serie de elementos decorativos que podríamos denominar, de forma aproximada, como horquillas y adornos, que constituyen todo un regalo para la vista. Las horquillas que decoran estos peinados se denominan *kanzashi*. Como no podía ser de otra manera, reflejan el paso de las estaciones, por lo que son distintas cada mes y muchos de los símbolos que utilizan tienen su correlato en las telas de los kimonos.¹⁷

Estas piezas de artesanía pueden ser de dos tipos: *bira-bira kanzashi*, que realizadas en plata representan miniaturas de abanicos, libélulas, mariposas, etc. y *hana kanzashi*, que son la representación de una gran flor que suele ir acompañada de varias flores pequeñas que descienden en cascada a un lado de la cabeza. Estas flores están trabajadas una a una en seda y a mano. A modo de ejemplo podemos destacar la horquilla de abril, que representa la flor del cerezo, o la de septiembre, compuesta por campanillas montadas en elegantes filigranas de color violeta y blanco como símbolo del principio del otoño. Los adornos, por su parte, pueden ser agujas, alfileres o peinetas elaborados, del mismo modo, con materiales nobles.¹⁸

El resultado final es una verdadera obra magistral que impacta al espectador de una forma poderosa, como podemos comprobar en el siguiente testimonio de Lesley Downer, quien nos describe su impresión al ver, por primera vez, el peinado de una *maiko*: «su pelo [...] estaba atado y lacado en un paisaje ondulante de colinas y valles, adornado con flores, colgantes de alfileres de plata, cintas y peines que parecían acabar en una miniatura de jardines de rocas».¹⁹

¹⁶ Ibíd.

¹⁷ Vilaró, *Geisha*, 198.

¹⁸ Ibíd.

¹⁹ Downer, *Geisha*, 12, traducción propia.

Como señala esta cita, es el propio pelo de las *maiko* el que se trabaja, lo que les acarrea no solo las dificultades que ya mencionamos, como mantener la cabeza erguida ante el peso del peinado o tener que dormir sobre las incómodas *makura*, sino someterse también al propio proceso de elaboración. Afortunadamente, este se ha visto reducido a cuarenta minutos, pero igualmente ocasiona de manera eventual que las *maiko* acaben obteniendo la denominada *medalla de honor*. Esta es el resultado de la presión constante a que está sometido el mechón principal de la coronilla, el *mage*, sobre el que se ancla la estructura de todo el peinado, de modo que este acaba cayendo, apareciendo una calva prematura que representa para las *geisha* una muestra de su sacrificio y determinación por pertenecer al mundo de la flor y el sauce.²⁰

Afortunadamente, una vez alcanzado el estatus de *geiko*, las *geisha* se ven liberadas de tener que someter su propio cabello a la confección de estos peinados tradicionales. Desde mediados de los años sesenta pasan a usar, en su lugar, unas pelucas denominadas *katsura*, que son elaboradas de forma artesanal con cabello humano, de modo que alcanzan un precio elevado. Se realizan a medida teniendo en consideración la fisionomía de cada *geiko* para que esta luzca completamente favorecida. Aunque en otros tiempos alcanzaban mucho peso, actualmente pesan alrededor de los seiscientos gramos. Estas pelucas facilitan mucho el cuidado del aspecto de las *geiko*, quienes, excluyendo ocasiones especiales en las que se emplea de nuevo su propio pelo, solo tienen que acudir a la peluquería una vez al mes para recomponer estas pelucas, que tienen una vida útil de tres años.²¹

Son tres los estilos principales de peinado que se necesitan: *shimada*, que es el estilo formal; *tsubushi shimada*, que es una variación del primero en que el moño tiene una forma más achatada y resulta ligeramente menos formal y *mae-ware*, que solo se utiliza en los espectáculos de danza y únicamente cuando la bailarina representa un papel masculino. Se complementan con adornos mucho más sencillos que los de las *maiko*, pero no por ello menos refinados, como bandas cilíndricas de papel plateado, peines de madera lacada o largos alfileres de plata.²²

²⁰ Iwasaki, *Vida de una geisha*, 320-321.

²¹ Aihara, *Geisha: A Living Tradition*, 73.

²² *Ibíd.*

3.2.3. El rostro pintado: un maquillaje escénico

El maquillaje de una *geisha* es una verdadera máscara pintada. Para confeccionarlo primero se unge todo el rostro con una pasta oleosa denominada *binsuke-abura*, que prepara la piel para la aplicación de una pintura blanca conocida como *shironuri*, que se aplica con una brocha de cerda natural comenzando por el cuello y extendiéndola también por la parte superior del pecho y la práctica totalidad de los hombros. Cuando se llega a la nuca, se dejan sin pintar dos franjas en forma de ‘w’, un efecto que se conoce como *lengua de serpiente* y que sirve para acentuar, visualmente, la longitud del cuello. Estas dos franjas se transforman en tres en ocasiones especiales, como cuando las *geisha* debutan como *maiko*, es decir, el día de su *misedashi* o cuando debutan como *geiko* en su *erikae* y sirven para complementar el kimono formal. Este contraste entre la pintura blanca y la piel desnuda crea un efecto único.²³

Seguidamente, el maquillaje se aplica por todo el rostro, dejando, en el caso de las *maiko*, un margen sin pintar, que recorre todo el nacimiento del pelo, desde la frente a las sienes, y se une con las franjas de la nuca, lo que produce un efecto de enmarcado que hace que el conjunto parezca aún más una obra pictórica. En el caso de las *geiko* este efecto se mantiene, no a través de este margen, sino por medio de la separación que crea la *katsura* o peluca entre el pelo y el rostro. Una vez aplicada esta base, se procede a resaltar los distintos rasgos del rostro, de forma que se genera un gran contraste: los ojos se pintan con un lápiz rojo enfatizando su forma almendrada y con un delineador negro se marca sutilmente el rabillo exterior. Las cejas se sombrean también de rojo y se perfilan de negro trazando una forma redondeada, que es denominada *ryūbi* o ‘ceja de hoja de sauce’. Los labios se pintan de un rojo muy intenso, por debajo de su línea natural, para darles una forma pequeña y delicada siguiendo el ideal *ochobo guchi*, que se asemeja al capullo de una flor. Por último, se dan unos ligeros toques de colorete en las mejillas y alrededor de los ojos, para contrarrestar la crudeza de la base blanca. El efecto es impactante.²⁴

Esta verdadera pintura facial se ha convertido en el elemento más reconocible de las *geisha* a nivel internacional, de forma que se ha convertido en un icono universal. Aprender a aplicar este maquillaje correctamente es uno de los retos fundamentales que

²³ Gallagher, *Geisha*, 132-134.

²⁴ *Ibíd.*

debe superar una aprendiz. En primer lugar, porque si comete un error, tiene que volver a empezar de nuevo, ya que no se puede rectificar fácilmente. Pero, sobre todo, porque este maquillaje es un componente fundamental de la imagen de las *geisha* que la comunidad del *karyūkai* se preocupa por preservar de manera consciente, según declara Kumiko Nishio. Y es que este maquillaje obedece a un estilo muy conservador, que se ha mantenido por generaciones. Cualquier cambio sutil, como aplicar demasiada máscara de pestañas o demasiado delineador, como es habitual en el entorno moderno del que proceden las aprendices, echaría a perder esa imagen única que ha de mantenerse inalterable y que además otorga a todas las *geisha* una apariencia uniforme a pesar de sus singularidades fisionómicas.²⁵

Como explica Kelly Foreman, este maquillaje de las *geisha* tiene su fundamento y funcionalidad en el ámbito artístico, es decir, es un maquillaje escénico. Para nada se trata de una práctica exclusiva del mundo de la flor y el sauce sino que es común a todos los intérpretes de danza tradicional japonesa, incluidos los intérpretes de teatro kabuki, los intérpretes profesionales de la danza *nihon buyō*, que es el estilo de danza que trabajan las *geisha* o incluso los del más reciente estilo *butō*. Ello se debe a que se trata de una convención escénica establecida, entre otros motivos, para que el intérprete pueda ser visto a distancia por el público.²⁶

De hecho, su empleo puede observarse ya en el caso de las *shirabyōshi*, aquellas intérpretes de danza y canto de finales del periodo Heian que son señaladas como antecesoras de las *geisha* y cuya denominación, ‘ritmo blanco’, hacía referencia al maquillaje de dicho color que empleaban estas mujeres. A una escala mayor, este concepto de maquillaje facial es propio de las artes escénicas de toda Asia Oriental, pudiéndose encontrar incluso un estilo similar al de las *geisha* en los personajes femeninos de la ópera de Pekín. Su empleo conforma una parte fundamental en la preparación mental previa necesaria para dar vida a un personaje. Por este motivo, como ocurre en el caso de las *maiko* y *geiko*, son los propios intérpretes quienes llevan a cabo el proceso del maquillaje.²⁷ Y es que, al ocultar el rostro, también se oculta la identidad

²⁵ Nishio, «Chapter 6», 83-86.

²⁶ Foreman, *The Gei of Geisha*, 14.

²⁷ Gallagher, *Geisha*, 210-213.

privada del intérprete, lo que facilita que este pueda representar la personalidad y los sentimientos del personaje y que el espectador pueda ver realmente cómo este se encarna.

Sin embargo, a diferencia por ejemplo del teatro kabuki, donde cada maquillaje sirve para representar a un personaje distinto, añadiendo a la base blanca o *shironuri* trazos negros, rojos o azules siguiendo la técnica *kumadori*, las *geisha* presentan un maquillaje neutro. En él no se enfatizan rasgos expresivos malévolos, indulgentes o sobrenaturales según el carácter del personaje, sino que se elimina toda expresión natural. De este modo, su maquillaje no las limita a un único personaje, sino que les concede una libertad mayor para transformarse en una amplia gama de ellos. Ello satisface una necesidad intrínseca a su identidad artística, ya que como anunciamos y veremos al estudiar la danza tradicional, las *geisha* se caracterizan por interpretar una gran variedad de géneros de baile y en contextos muy distintos. En ellos tienen que dar vida a personajes tan variados como cortesanas y cortesanos de la era Heian, sirvientas, amantes despechados o, incluso, animales.

En todos estos contextos, destacando sobre todo los festivales anuales de danza, donde hay muchas partes teatralizadas, la forma de maquillarse es la misma. Ello responde, del mismo modo, a los propios requerimientos de estas grandes actuaciones, donde en muchas ocasiones, todas las participantes en la obra tienen que reunirse para interpretar juntas el número final. Este consiste en una danza en que bailan de forma sincronizada y muestran un atuendo uniforme, de modo que resultaría un verdadero inconveniente tener que disponer un maquillaje distinto para cada papel dada la versatilidad exigida y la dificultad, por otro lado, de retirar el maquillaje para realizarlo de nuevo.

No obstante, en un siguiente paso debemos reflexionar sobre el hecho de que la neutralidad que presenta el maquillaje de las *geisha*, siendo un maquillaje escénico, no resulta tan cruda como por ejemplo, la de los intérpretes de danza *butō*. Por el contrario, se busca un resultado favorecedor y ello se debe a que cada una de estas mujeres representa, a su vez, un personaje propio que corresponde a su identidad artística como *geisha*, aquella identidad por la cual reciben un nombre distinto al que les fue asignado al nacer. Estos personajes buscan representar un ideal: el ideal japonés de belleza femenino.

En esta búsqueda, el maquillaje de las *geisha* entronca con el valor que se le ha dado tradicionalmente en Japón a la forma ovalada del rostro, al cuello largo y estilizado, al cabello negro y, sobre todo, a la piel pálida, un valor que desde la era Heian ha llevado, tanto a hombres como a mujeres, a tratar de blanquear sus rostros con distintos cosméticos. En esta representación del ideal de belleza femenino, el maquillaje de las *geisha* resalta además sus principales etapas. Así, los matices del maquillaje de las *maiko* están pensados para enfatizar la belleza ingenua y adorable de las adolescentes, a través, por ejemplo, de un mayor predominio del color rosa. También con detalles como dejar sin pintar el labio superior durante el primer año tras su debut, lo que les otorga una apariencia aún más tierna e infantil. Los matices del maquillaje de las *geiko*, en cambio, suponen una mayor presencia del negro en cejas, menor cantidad de colorete y un labial que se acerca más a la línea natural de la boca, de modo que resaltan la belleza de la mujer madura.

Es solo en ocasiones excepcionales, como la celebración del *Miyabikai*, que nos permite ver, por ejemplo, a todas las *geisha* de Gion Kōbu sin maquillaje y en *yukata*, cuando nos damos cuenta de lo distintas que son realmente estas mujeres entre sí. Y sin embargo, son capaces de encarnar ese ideal de belleza femenina gracias al elaborado artificio que compone toda su figura. Así, el maquillaje elimina todo rasgo personal. El kimono, al ser una prenda tan voluminosa, logra sustituir visualmente todo el cuerpo por completo, de modo que oculta cualquier posible imperfección bajo sus múltiples capas. Finalmente, el peinado tradicional del cabello contiene su caída natural sustituyéndola por un modelado plástico que remata todo el conjunto.

Todo ello les permite ofrecer una imagen inmaculada de perfección que, además, las unifica cuando se presentan en grupo. Es de esta forma como consiguen encarnar, de manera efectiva, ese ideal de belleza, algo que queda demostrado porque su imagen, aquella que la comunidad del *hanamachi* se preocupa por preservar, sigue fascinando a los japoneses y a personas de todo el mundo a lo largo del paso de los tiempos, aunque estos traigan consigo nuevos estándares de belleza.

3.3. La confluencia de artes escénicas

Después se le pidió a Kimie que bailara. En la habitación se hizo un silencio expectante. Hizo una pausa, tomó aire, recompuso su rostro con la expresión de quietud de una máscara y luego levantó su abanico en un gesto nítido. Mientras la *geisha* anciana entonaba una melodía triste, rasgando su *shamisen*, Kimie pintó una historia. Con una ondulación de su abanico creó un río donde ella, suspirando por su amante, se sentó contemplando la hilera de farolillos que se balanceaban. Volvió la mano, con la palma hacia arriba, los dedos y el pulgar fusionados como la mano de un títere, hacia el cielo. Apareció un pájaro, una alondra, sobrevolando la zona, recordándole la fragilidad y transitoriedad del amor. Una carta llegó. Ella parecía leerla y llorar, tirándola a un lado. Cada gesto era perfecto, descubriendo el movimiento de la quietud y la quietud en el corazón del movimiento, refinado, controlado y mágico. Con el más ligero ángulo de su cabeza, la mirada de sus ojos o el toque elegante de su mano, creó todo un universo de amor, pasión, soledad, tristeza y pérdida. Nosotros la observábamos, paralizados.¹

3.3.1. La música y la danza tradicionales

La danza tradicional japonesa se practica con unos calcetines especiales denominados *tabi*, que permiten al bailarín enraizarse bien en la tierra, ya que sus movimientos se centran primordialmente en la relación que establece con el suelo más que con el cielo, como ocurre en el *ballet* occidental. Su práctica requiere de un intenso entrenamiento muscular y la transmisión de su enseñanza se fundamenta en el aprendizaje de una serie de figuras fijas denominadas *kata*, que, al unirse en un determinado orden, conforman una pieza concreta.²

El tipo de danza tradicional que interpretan las *geisha* es el denominado *nihon buyō*, que literalmente significa ‘danza japonesa’, aunque no por ello se refiere a la danza japonesa

¹ Downer, *Geisha*, 325, traducción propia.

² Iwasaki, *Vida de una geisha*, 93.

en general. Se refiere a un amplio conjunto de géneros que, aunque presentan raíces más antiguas, tienen su origen en la tradición kabuki iniciada por la artista Okuni de Izumo, que, como vimos, marcó un hito histórico con sus legendarias actuaciones en el río Kamo en el año 1603. Esta tradición del teatro kabuki ha estado conformada por dos partes fundamentales, la puramente dramática y la danza, y es esta última parte la que, al independizarse sus coreógrafos y ganar popularidad, comenzó a ser denominada *nihon buyō*, que también recibe simplemente el nombre de *buyō* o la abreviatura *nichibu*. Es por ello que este tipo de danza se encuentra muy influenciada por el kabuki, pero, sin embargo, cuenta también entre sus fuentes principales con las danzas del teatro *nō* y las danzas folclóricas.³

Por este motivo el *nihon buyō* presenta tres componentes estilísticos. El primero es el *odori*, que se refiere a un estilo vivaz que muestra algunos pasos y movimientos rápidos y energéticos y tiene su origen en el kabuki. El segundo es el *mai*, que se refiere a un estilo refinado, contenido y expresivo con unos pocos pasos o movimientos rápidos y está más influenciado por el teatro *nō*. El último de ellos es el *furi*, que son movimientos mímicos o movimientos con significado. Lo que caracteriza a cada género particular es la combinación de cada uno de estos componentes.⁴

Este tipo de danza está completamente imbricada con la música que la acompaña. En ella no puede faltar una parte vocal narrativa, ya que es característico de la música tradicional japonesa el desarrollar un importante componente literario, que puede tomar forma de poesía, diálogo dramático o narrativa cantada.⁵ En el caso del *nihon buyō*, lo más frecuente es encontrar un único vocalista, que concentra el papel narrador al cantar tanto la trama como las líneas de los distintos personajes. Este componente literario constituye un elemento fundamental para todos los aspectos de la actuación, ya que estos deberán reflejar en gran medida todo su contenido, es decir, sus metáforas, sus más delicados matices y por supuesto su dinámica emocional. Esto es algo que se cumple especialmente

³ Wakayagi Ryu Japanese Traditional Dance (Nihon Buyo) Kayono-no Kai, *What is Nihon Buyo?*, https://kayononokai.com/english_about.html.

⁴ Tomie Hahn, *Sensational Knowledge: Embodying Culture through Japanese Dance* (Middletown, CT: Wesleyan University Press, 2007), 27-28.

⁵ Scott, *Flower and Willow World*, 69.

en el caso del *nihon buyō*, al mostrar una gran sensibilidad literaria a través de sus recurrentes referencias a la literatura clásica.⁶

La coreografía interpreta tanto la melodía como el significado del texto cantado y lo hace a través de todo el vocabulario físico de que dispone, al combinar los elementos del *mai*, *odori* y *furi*. Para ello, las bailarinas, ya que este tipo de danza es practicado principalmente por mujeres, también hacen uso de distintos artículos como piezas de tela conocidas como *tenugui*, sombrillas y fundamentalmente el abanico. Con ellos hacen uso de todo un vocabulario gestual que ha ido evolucionando a través de los siglos y que permite a los espectadores reconocer los gestos que designan acciones determinadas. Por ejemplo, un abanico abierto sujetado en lo alto representa la luna; plegado por la mitad, se convierte en una carta, pero también puede recrear efectos como el pasar de las olas, el movimiento de una espada o el uso de un arco. Estos forman parte de los gestos más realistas, pero en este tipo de danza también hay gestos extremadamente simbólicos, ya que lo que prima por encima de que estos sean reconocibles es la delicadeza y la fluidez con la que tienen que ser interpretados. De esta forma, podemos comprobar cómo en el *nihon buyō* la imbricación entre la letra, la música y el movimiento es total, un aspecto que hace único a este tipo de danza.⁷

La tradición del *nihon buyō* se diversificó en distintas escuelas o *ryū* a escala nacional, según la mayor o menor influencia que presentan de cada una de las tres fuentes principales. Cada uno de los cinco *hanamachi* de Kioto sigue una escuela distinta, que es la que marca el estilo de sus correspondientes festivales anuales de danza. De esta forma, Pontochō está afiliado a la Escuela Onoue, que se basa fundamentalmente en el kabuki. Kamishichiken está adscrito a la Escuela Hanayagi, que fue fundada en 1849 por Jusuke Hanayagi y es una de las cinco escuelas más importantes a nivel nacional. Miyagawachō está afiliado a la Escuela Wakayagi, fundada por Judo Wakayagi en 1893, cuando se independizó precisamente de la anterior escuela, la Hanayagi, e igualmente logró convertirse en una de las cinco más importantes. Entre estas cinco también se encuentra la

⁶ Hahn, *Sensational Knowledge*, 121; *ibíd.*, 27.

⁷ Paul Griffith y Mariko Okada, «Interlude Nihonbuyo: Classical Dance», en *A History of Japanese Theatre*, ed. de Jonah Salz (Cambridge, NY: Cambridge University Press, 2016), 141-149.

Escuela Fujima, que es la escuela a que está afiliada el *hanamachi* de Gion Higashi y cuyo fundador fue el compositor de actuaciones teatrales del siglo XVIII Kanbei Fujima.⁸

Por su parte, Gion Kōbu está afiliada a la Escuela Inoue, que no se encuentra a nivel nacional porque tiene una afiliación exclusiva con este *hanamachi* de Kioto. Esta escuela goza de un gran prestigio ya que, al contar únicamente con cinco *iemoto* en su historia, se considera que su estilo se mantiene muy fiel a su origen.⁹ Este se caracteriza por expresar emociones intensas con gestos contenidos y delicados, que se alternan con pausas dramáticas, de modo que muestra una fuerte influencia del teatro *nō*.¹⁰

Las *geisha* interpretan la danza *nihon buyō* y su correspondiente música en muchos contextos diferentes a lo largo de su carrera, lo que les exige tener una gran capacidad de adaptación. Según la inestimable información que aporta Kelly Foreman en *The Gei of Geisha: Music, Identity and Meaning*, estos contextos incluyen, en primer lugar, los mencionados festivales anuales de danza, que están abiertos al público general y donde son las propias intérpretes quienes tienen que financiar su participación. En segundo lugar, las actuaciones privadas en la celebración de las *ozashiki*, restringidas a sus clientes habituales y por las cuales reciben sus honorarios. En tercer lugar, los recitales *Saraikai*, organizados por los maestros de los distintos *ryū* a los que pertenecen las *geisha* y que sirven para exhibir los progresos de sus miembros, quienes tienen que financiar su participación. También conciertos y recitales en los que las *geisha* actúan de forma independiente como intérpretes profesionales y, por último, aquellos eventos culturales y celebraciones religiosas de los cuales vimos una serie de ejemplos y en los que también toman parte las *geisha* como intérpretes.¹¹

Es en estos contextos donde las *geisha* hacen gala de un extenso repertorio de géneros musicales que da muestra de la riquísima diversidad cultural que atesoran y por la cual son dignas de ser consideradas como guardianas del patrimonio cultural japonés. Y es que no solo tuvieron una participación activa en la configuración y difusión de algunos de esos géneros, sino que, en muchos casos, mantienen vivos otros que ya solo pueden ser

⁸ Aihara, *Geisha: A Living Tradition*, 99-103.

⁹ Foreman, *The Gei of Geisha*, 19.

¹⁰ Iwasaki, *Vida de una geisha*, 108-110.

¹¹ Foreman, *The Gei of Geisha*, 40-72.

disfrutados en el mundo de la flor y el sauce. Este variado repertorio de géneros puede clasificarse en dos grandes grupos, según Kelly Foreman.¹²

El primero de ellos es el repertorio que está pensado para ser interpretado durante la celebración de las *ozashiki*, que tiene la característica de ser un entorno privado e intimista. Son géneros de corta duración, entre los cuales destaca, en primer lugar, el *hauta* o ‘canción corta’, que refleja estados de ánimo contrastados como la alegría y la nostalgia y, dada su antigüedad, se mantiene casi exclusivamente en el *karyūkai*. Entre sus piezas más populares se encuentran *Harusame* o ‘lluvia de primavera’ y *Umenimo haru* o ‘ciruelo en primavera’. En segundo lugar, el *kouta*, que significa ‘pequeña canción’, ya que sus piezas tienen una duración de unos tres minutos y requiere de pocos intérpretes, normalmente un *shamisen* y una voz ejecutada por dos personas diferentes, por lo que los clientes de las *geisha* se animan a estudiarlo para poder interpretarlo junto a ellas. Se trata de un género célebremente conocido por su asociación al *karyūkai*, que es donde puede disfrutarse casi de forma exclusiva, al igual que el *zokkyoku* o ‘pieza popular’, que destaca por su carácter vivaz y alegre y se diversifica en otros subgéneros diferentes.¹³

El segundo grupo está compuesto por los géneros clásicos para el teatro que, al tener una mayor dificultad, son estudiados con una mayor dedicación por parte de las *geisha*. Los más importantes son, en primer lugar, *nagauta* o ‘canciones largas’, que es el género que aprenden en primer lugar en el estudio del *shamisen*, porque les aporta las técnicas fundamentales para interpretar todos los demás. Este instrumento sirve como acompañamiento para la melodía, que es cantada por varias personas y consiste en una larga narración de una historia, como la de *Fujimusume* o *Matsuno midori*. En segundo lugar, *jiuta*, que significa ‘canción local’ o ‘danza’ y consiste en piezas lentas interpretadas en pequeñas formaciones sin percusión, siendo una de las más célebres la titulada *Kurokami* o ‘cabello negro’. En tercer lugar, *kamigata uta*, que es el género de música que sirve de acompañamiento a la danza de la Escuela Inoue, por lo que estas composiciones, cuyas letras hacen referencia constante a la ciudad de Kioto, solo pueden disfrutarse en el *hanamachi* de Gion Kōbu. Del mismo modo, también destacan los

¹² *Ibíd.*, 15-32.

¹³ *Ibíd.*

géneros narrativos o *jōruri* como el *tokiwazu*, creado por Miyakoji Mojidayū en 1747 o el *kiyomoto*.¹⁴

Este último grupo de géneros musicales es el propio de los festivales anuales de danza, que son grandes producciones en las que la música, totalmente imbricada con la danza, que exhibirá el estilo de la escuela a que está afiliado cada *hanamachi*, narra distintas tramas basadas en obras del teatro kabuki, del teatro *nō*, del *bunraku* así como de la literatura clásica japonesa o del folclore popular. Estas grandes actuaciones son fruto de la colaboración comunitaria de muchos artistas y profesionales como compositores, letristas, coreógrafos, pintores de decorados, diseñadores de vestuario, personal del teatro, asociaciones de *geisha* y las propias *geiko* y *maiko*. Todos ellos trabajan y se esfuerzan para ofrecer un espectáculo que atrae a un público procedente de todo el mundo. Se celebran con ocasión de la primavera, siendo estos los más conocidos, y del otoño.¹⁵

En el caso de los festivales de primavera, cuya tradición se inició como vimos en 1872 para revitalizar la ciudad de Kioto tras dejar de ser la capital de Japón, las composiciones son completamente nuevas cada año, en consonancia con la renovación que simboliza la propia estación. Son actuaciones espectaculares donde participan la práctica totalidad de *geiko* y *maiko* de cada *hanamachi* y se ofrecen de forma diaria en varios pases durante casi un mes entero, de modo que suponen un gran esfuerzo para toda la comunidad.¹⁶

El más conocido de ellos son los *Miyako Odori*, ofrecidos por el distrito de Gion Kōbu, cuya primera edición contó con la historia creada por Nagatani Nobuatsu y con las coreografías compuestas por la *iemoto* Inoue Yachiyo III. Desde entonces, se compone de una serie de ocho o nueve actos, de unos cinco o diez minutos de duración, en los que se describe lugares famosos de Kioto como templos y santuarios durante las distintas estaciones, por lo que los decorados muestran sus correspondientes fenómenos naturales como las flores del cerezo y del ciruelo, la nieve o las hojas otoñales. Entre su repertorio suelen incluirse extractos de obras del teatro kabuki e historias clásicas, como las conocidas *Ushiwakamaru* y *Kaguyahime*.¹⁷

¹⁴ Ibíd.

¹⁵ Ibíd., 58.

¹⁶ Ibíd., 51.

¹⁷ Aihara, *Geisha: A Living Tradition*, 99-101.

El *hanamachi* de Pontochō también ofrece sus *Kamogawa Odori* desde el año 1872, pero en su caso únicamente consta de dos secciones, de unos treinta minutos de duración. La primera consiste en la interpretación de una historia dramática, habitualmente extraída del repertorio del kabuki, y la segunda está centrada exclusivamente en la danza. Por su parte, las *geisha* de Miyagawachō ofrecen, en cambio, dos festivales. El primero, los *Kyō Odori*, que se celebran cada abril desde 1950 y en cuyo acto final se interpretan canciones folclóricas de Miyagawachō, denominadas *miyagawa ondo*. El segundo, los *Godono Odori*, que tienen lugar cada junio para ofrecer una interpretación de distintas piezas clásicas de *nagauta*.¹⁸

Kamishichiken ofrece los *Kitano Odori* desde 1952, que consta de tres partes: la primera es una historia dramatizada en la que las bailarinas también declaman parte del texto. La segunda consiste en la interpretación de distintas canciones folclóricas y en la tercera, todas las bailarinas que han participado se unen para interpretar la danza final *Kamishichiken yakyoku*, que significa ‘serenata de Kamishichiken’. Esta actuación es admirada por la calidad de su vestuario, ya que los kimonos son encargados a los fabricantes de la prestigiosa comunidad textil de Nishijin, que como indicamos en una ocasión anterior, se encuentra muy próxima a este *hanamachi*.¹⁹

El *hanamachi* de Gion Higashi, por su parte, no ofrece su festival anual en primavera sino en otoño, para no coincidir con los célebres *Miyako Odori* de su *hanamachi* gemela Gion Kōbu. Estos bailes son denominados *Gion Odori* y tienen lugar en el mes de noviembre, donde se interpretan muchas danzas relacionadas con el estilo kabuki. Sin embargo, no es el único que ofrece festivales en otoño ya que como mencionamos, también esta estación es motivo de celebración de danzas, pero no con composiciones nuevas, sino que habitualmente se destinan a la interpretación del repertorio tradicional.²⁰ De esta forma, Gion Kōbu ofrece el festival conocido como *Onshukai*; Pontochō, el denominado *Suimeikai*; Miyagawachō participa con *Mizuekai* y Kamishichiken con el conocido como *Kotobukikai*.

¹⁸ Foreman, *The Gei of Geisha*, 54.

¹⁹ Aihara, *Geisha: A Living Tradition*, 102.

²⁰ Foreman, *The Gei of Geisha*, 51-53.

Por último, además de estos festivales organizados por cada uno de los *hanamachi*, en la comunidad de *geisha* de Kioto también puede disfrutarse de un festival comunitario denominado *Rokkagai*. Este reúne en el Kyoto Kaikan Hall a los cinco distritos de la ciudad para exhibir sus distintos estilos de danza, por lo cual el programa consta de cinco primeras partes, que corresponden a la actuación de cada uno de ellos por separado, y una última y sexta parte, en la que las *maiko* de los cinco distritos o *gokagai* se unen para bailar juntas.²¹

3.3.2. La celebración de la *ozashiki*

La actividad por la cual las *geisha* reciben sus honorarios es el entretenimiento de sus clientes mediante el deleite de sus artes, la contemplación de su figura y la cuidada conversación en los banquetes privados u *ozashiki*. Estas *ozashiki* constituyen un espacio escénico único exclusivo de las *geisha* como intérpretes profesionales de danza y música tradicional. No obstante, provienen de una larga tradición en la historia de Japón ya que, como vimos, las animadoras profesionales como las *shirabyōshi* o las *odoriko*, principales antecesoras de las *geisha*, ofrecían sus servicios fundamentalmente en los banquetes organizados por nobles y samuráis.

Estas celebraciones tienen lugar en las salas también denominadas *zashiki* de las *ochaya*. Están equipadas según el estilo tradicional japonés, con mesas bajas que pueden consistir en una única mesa larga o en mesas individuales dispuestas en forma de ‘u’, en las cuales se toma asiento en sillas con respaldo, pero sin brazos o en cojines planos colocados directamente sobre las esteras de *tatami*.²²

En ellas se acomoda el grupo de invitados, que suele estar formado por cuatro o cinco personas, ya que cuando el número de participantes es mayor, la celebración recibe el nombre de *enkai* y tiene lugar en un tipo de restaurantes tradicionales de lujo denominados *ryōtei*. Estos cuentan con un espacio mayor, de modo que se pueden ofrecer actuaciones más complejas, y donde a diferencia de las *ochaya*, se realiza todo el proceso de elaboración de la comida que se degusta.²³

²¹ Aihara, *Geisha: A Living Tradition*, 102.

²² Gallagher, *Geisha*, 11.

²³ Foreman, *The Gei of Geisha*, 63.

Los participantes, que pueden ser tanto hombres como mujeres, son los invitados del anfitrión, que es quien correrá habitualmente con los gastos del evento y es uno de los clientes habituales de la *ochaya*. Ello se debe a que en estos establecimientos solo se trabaja con personas conocidas y de confianza, de modo que quien quiera contratar estos servicios debe ser introducido y avalado primero por alguien que ya sea un miembro reconocido en esta comunidad.²⁴ Estos clientes habituales sí son predominantemente varones, ya que se requiere un gran poder adquisitivo para afrontar los costes de estos banquetes, que además se contratan con regularidad. Debido a la estructura social de Japón, es más difícil encontrar mujeres con este perfil.

De esta forma, los clientes habituales pertenecen a las esferas más altas de la sociedad japonesa, ya que se trata de grandes hombres de negocios, funcionarios del Gobierno o profesionales de las artes como actores de teatro, cantantes o luchadores de sumo. Puede resultarnos muy esclarecedora la relación que ofrece Mineko Iwasaki en su autobiografía de algunos de los clientes a quienes tuvo ocasión de atender en sus días como *geisha* en el *hanamachi* de Gion Kōbu entre 1964 y 1978. En esta relación se encuentran, por ejemplo, el director de la compañía Ushio Electric, el diseñador de teatro *nō* Kayō Wakamatsu, el magnate Sazō Idemitsu, el director de cine Zenzō Matsuyama, el filósofo y esteta Tetsuzō Tanigawa o el presidente de la firma de alta costura Sun Motoyama.²⁵

Y es que de forma ideal se requiere que los clientes sean asimismo refinados y cultos, que dispongan de una gran sensibilidad estética para saber apreciar correspondientemente el espectáculo que se les está ofreciendo. Es por ello que los mejores clientes suelen ser grandes amantes de las artes tradicionales, hasta el punto en que ellos mismos las practican.²⁶ Como explica Kumiko Nishio, estas cualidades también juegan un papel esencial en la propia formación de las *geisha*, ya que los clientes son testigos excepcionales de la evolución artística de sus carreras desde sus comienzos como *maiko*, de modo que es muy importante para ellas recibir las distintas consideraciones que realizan desde su experto criterio cuando valoran sus progresos.²⁷

²⁴ Kumiko Nishio, «Chapter 3: “No First-Time Customers”», *The Japanese Economy* 37, n.º4 (2011): 36-38, doi:10.2753/JES1097-203X370403.

²⁵ Iwasaki, *Vida de una geisha*, 201-293.

²⁶ Foreman, *The Gei of Geisha*, 110-112.

²⁷ Nishio, «Chapter 4», 58.

Como explica la misma autora, la encargada de organizar todo el evento es la propietaria de la *ochaya*, la *okāsan*, quien habitualmente hereda el negocio familiar. Es ella quien diseña cada celebración de forma personalizada según los gustos del cliente, a quien conoce a la perfección, pues se entabla entre ellos una estrecha relación de confianza que se mantiene durante toda la vida. De hecho, estos clientes no solo acuden a las *ochaya* con motivo de las *ozashiki*, sino que muchas veces acuden únicamente a visitar a la *okāsan*, ya que en las *ochaya* se sienten tan relajados como en su propia casa. Pueden entrar en ellas sin tener si quiera que llamar, puesto que estos establecimientos familiares no cuentan con timbres o interfonos dado que los clientes son siempre bienvenidos como muestra de la mejor hospitalidad.²⁸

De esta forma, teniendo en cuenta el carácter de los invitados, el crear una atmósfera acorde con la estación en curso y el motivo concreto de la celebración, la *okāsan* coordina todos los servicios necesarios. Estos suponen desde la elección del restaurante para el catering, incluyendo la elección de los menús, la decoración de la sala, hasta por supuesto la contratación de las *geisha* más adecuadas.²⁹ Serán un mínimo de dos, siguiendo la consideración habitual según la cual resulta ideal contar con un equilibrio entre la belleza y frescura de las *maiko*, el talento maduro de las *geiko* y la excelencia de las *geisha* más expertas.³⁰

Será también la *okāsan* la primera en recibir a los clientes la noche de la *ozashiki* a su llegada a la *ochaya* para acompañarlos hasta la sala que ha dispuesto para ellos. En ella disfrutarán de una experiencia única, ya que todos sus aspectos están pensados para crear una atmósfera de belleza en la que el espíritu pueda liberarse. Comenzarán apreciando la estética de la propia sala, que proviene de la estética de la ceremonia del té y se caracteriza por ello por su elegancia y simplicidad. Admirarán el espacio destinado al *tokonoma*, donde podrán contemplar una pieza de *ikebana* o arreglo floral junto con un *kakemono*, que puede ser una pintura o una caligrafía en formato de rollo que mostrará un motivo propio de la estación en curso.³¹

²⁸ Nishio, «Chapter 2», 20-27; Nishio, «Chapter 3», 38-41.

²⁹ *Ibíd.*

³⁰ Vilaró, *Geisha*, 125.

³¹ Gallagher, *Geisha*, 15.

El *tokonoma* configura el centro estético de la estancia y por ello permanecerá a la vista de todos los invitados, a excepción del invitado de honor, quien a pesar de tenerlo a su espalda, disfrutará sabiéndose tan bien situado.³² La sala puede tener vistas al precioso jardín interior de la *ochaya* o incluso, como en el caso del *hanamachi* de Pontochō, tener vistas al río Kamo. También se cuida la dimensión olfativa, ya que a la característica fragancia a hierba cortada que despiden las omnipresentes esteras de *tatami* se suma la de los inciensos que impregnan toda la estancia. Del mismo modo, tampoco se pueden encontrar relojes de pared ni ningún elemento que pueda devolver a los invitados al mundo real, ya que de lo que se trata es de que se introduzcan en un nuevo mundo.³³

Una vez estos están acomodados en sus asientos, las camareras de la *ochaya* proceden a servirles los primeros entrantes, ya que para nada es este el trabajo de las *geisha*, quienes por el contrario, sí se encargarán de servir el *sake* como parte del ritual de hospitalidad. Estas viandas son de una excelente calidad, ya que se trata de alta cocina japonesa elaborada por los mejores restaurantes de la zona, los cuales, compiten mejorando progresivamente su calidad para cumplir con los exigentes estándares de la *okāsan* que los contrata.³⁴

Su presentación, como es propio de la tradición japonesa, dispondrá de un alto componente estético, como podemos comprobar en el siguiente testimonio ofrecido por Lesley Downer: «verduras talladas como esculturas en miniatura, un falso cubo *beige* de tofu tambaleante hecho de pasta de sésamo, una berenjena *baby* de un violeta oscuro con un toque de pasta de miso color mostaza, cada uno dispuesto como un pequeño paisaje sobre un exquisito plato de porcelana o un costoso gres».³⁵

A continuación, las *geisha* hacen su aparición en la sala, entrando en ella en perfecta sincronía y enaltecendo por completo la atmósfera. Los invitados admirarán con detalle toda su figura, desde la delicadeza de sus recogidos a la belleza de sus kimonos, de los que no solo apreciarán sus colores y diseño sino también la característica sonoridad de su seda en movimiento y el aroma de la fragancia con que han sido impregnados. Ellas se

³² Dalby, *Geisha*, 40.

³³ Gallagher, *Geisha*, 182.

³⁴ Nishio, «Chapter 5», 66.

³⁵ Downer, *Geisha*, 323, traducción propia.

distribuirán entre los invitados, se realiza el primer brindis y la celebración comienza de forma oficial.³⁶

La labor de las *geisha* consiste en entretenerlos por medio de la conversación cuidada, las actuaciones y los juegos, asegurándose de que todos se lo pasen bien, que se sientan cómodos y relajados para que puedan disfrutar genuinamente. Para ello deben captar el carácter de cada participante y leer sus estados de ánimo, lo cual no resulta sencillo ya que conocen al anfitrión, pues es cliente habitual, pero no a las personas que invita en cada ocasión. Corresponderán a cada uno de ellos según los hayan observado, atendiendo a quien no esté hablando con nadie, desinhibiendo a los más tímidos y ofreciendo amablemente té a quienes no beban alcohol. A todos habrán de conquistar con el ingenio y la delicadeza de su conversación y de su trato, una cualidad que es denominada *zamochi*. Para una *maiko* es esencial desarrollar un *buen zamochi*, ya que los anfitriones piden a las *okāsan* que las *geisha* encargadas lo tengan para asegurar el éxito de sus celebraciones.³⁷

Otra parte importante de este *zamochi* consiste en saber captar el carácter global de la reunión según se va desarrollando para poder estructurarla en consecuencia, de modo que decidan adecuadamente cuándo es el momento indicado para cada actividad.³⁸ De esta forma, llegada la ocasión, deciden ofrecer la primera de sus actuaciones, interpretando una pieza escogida conforme a la estación y a las circunstancias de la velada. Pertenecerá a uno de los géneros propios para el contexto de la *ozashiki*, pero también puede consistir en una sección extraída de alguna pieza clásica de los géneros para teatro como *nagauta*, *tokiwazu* o *kiyomoto*.³⁹

Estas actuaciones resultan sublimes en el cuidado entorno de la *ozashiki*, por ello dejan completamente embelesados a los invitados, quienes prestan toda su atención. Constituyen un acontecimiento único que se disfruta además sabiendo de la antigüedad de su origen, por ello cobra gran valor esta descripción del japonólogo A.C. Scott en su obra pionera *The Flower and Willow World*:

³⁶ Dalby, *Geisha*, 40.

³⁷ Nishio, «Chapter 6», 79-82.

³⁸ *Ibíd.*

³⁹ Foreman, *The Gei of Geisha*, 63.

Los invitados están sentados en una habitación con vistas al río Kamo en Kioto y ningún sonido perturba la tranquilidad de la tarde, más allá del sonido del agua sobre las piedras o el sonido de la sirena de un vendedor de tallarines en la distancia. Una *geisha* coge su *shamisen* y se sienta junto a la ventana abierta al balcón y comienza a cantar con su propio acompañamiento. Las melancólicas notas de su canción parecen flotar sobre el aire y morir en una triste onda de sonido: «cuando miro la luna, vuelven hechos pasados como nubes flotantes, ¿vendrá a mí el otoño solo?» [...] La canción acaba, todos vuelven de nuevo a la tierra.⁴⁰

Una vez acaba la primera actuación, las *geisha* reconducen la conversación para poco después interpretar una segunda pieza. Según el caso, puede haber una tercera actuación en que los clientes soliciten participar cantando ellos mismos, normalmente un *kouta*, con el acompañamiento de las *geisha* al *shamisen*.⁴¹

Estas continuarán distribuyendo el fluir de la celebración y se asegurarán de que los invitados hayan podido relajarse por completo evadiéndose de sus problemas cotidianos. Ello se consigue proporcionándoles un entorno de juego donde puedan mostrarse totalmente desinhibidos, de hecho, el término que se emplea para designar a la acción de pasar tiempo con las *geisha* en estas circunstancias es *asobi*, una palabra que tiene el significado de ‘juego’ o ‘diversión’. Y es que en este entorno los invitados pueden librarse de la máscara que deben ponerse cada día según su rol social y mostrarse tan espontáneos e infantiles como deseen, lo que para muchos clientes habituales, como pueden ser directores de una gran compañía, supone un verdadero alivio de sus cargas y responsabilidades. Los roles sociales se desvanecen y sus espíritus pueden actuar libremente, ya que se encuentran en un mundo distinto, un mundo de juego, de *asobi*, donde operan otras normas y cuyos acontecimientos no tienen repercusiones en el mundo exterior.⁴² Se retoma así de algún modo la dualidad que representaban los entornos artísticos tanto en el Medievo como en el periodo Tokugawa, donde los participantes

⁴⁰ Scott, *Flower and Willow World*, 197, traducción propia.

⁴¹ Foreman, *The Gei of Geisha*, 63.

⁴² Downer, *Geisha*, 295-316.

tenían la oportunidad de liberarse de las restricciones de la jerarquía feudal escapando de sus ataduras sociales.

De esta forma, los invitados ni siquiera son llamados por sus nombres reales, sino que las *geisha* emplean apelativos cariñosos para referirse a ellos, del tipo *oniisan*, que significa ‘hermano mayor’, u *otōsan*, ‘padre’, para los invitados de mayor edad. Como podemos ver, se trata de un tono familiar a la par que educado, que permite a las *geisha* bromear con ellos de igual a igual e incluso ridiculizarles con amabilidad.⁴³

Y es que el humor es un elemento central en estas celebraciones al igual que los juegos, que tienen el poder de devolver a los invitados a la infancia. Estos son escogidos por las *geisha* teniendo en cuenta el número de participantes y el tamaño de la sala. Son muy populares aquellos que consisten en juegos de manos, similares a piedra, papel o tijera, denominados *ken* y cuyas variantes, como *yakyu ken* o *kitsune-ken*, que representa a un zorro y a su cazador, se realizan siguiendo el ritmo marcado por el *shamisen*. También destacan otros juegos, como *tora tora* o *konpira fune fune*. En este último, dos jugadores se concentran por seguir el ritmo de la música que va acelerándose mientras intercambian un objeto que no han de perder de vista.⁴⁴

3.3.2.1. La diversión y el regreso a la infancia como característica complementaria

Quizá podría parecer que el humor, el regreso a la infancia y la posibilidad de divertirse son opuestos a la obra de arte total. Sin embargo, en la raíz romántica de dicho proyecto encontramos precedentes que apuntan más bien a lo contrario. Y es que, además de defender el humor, como hiciera principalmente Friedrich Schlegel al estudiar la expresividad del chiste, uno de los temas que más interés y admiración despertaba en los románticos era la espontaneidad y pureza propias de la infancia. De esta forma, Ph.O. Runge, quien como hemos visto tomaba como protagonistas de sus pinturas a los niños, estaba convencido de que la única forma para alcanzar lo mejor de nosotros era convertirnos de nuevo en infantes, unos infantes que aparecían en su obra completamente ligados a la naturaleza.⁴⁵

⁴³ Gallagher, *Geisha*, 169.

⁴⁴ Aihara, *Geisha: A Living Tradition*, 98.

⁴⁵ Runge, «Carta hermano Daniel», 65.

Esta relación resultaba igualmente obvia en el pensamiento de sus compañeros, como Hölderlin, quien en su novela *Hiperión* aprovechaba la ocasión en que su protagonista recordaba los juegos infantiles en Grecia para determinar que «en el niño debe vivir una naturaleza completa antes de que vaya a la escuela, para que la imagen de la niñez le muestre el camino de vuelta desde la escuela hasta la naturaleza total».⁴⁶

Esta conexión genuina con la naturaleza de que disfrutaban los niños, es también clara para Novalis, para quien la infancia es la pura edad de oro. En ella se da una felicidad que sería fruto de la ausencia del predominio de la razón, que aún no se ha desarrollado completamente en los niños, lo que los predispone al disfrute genuino de la vida y donde aparece un tema también importante para los románticos que es el juego. Lejos de considerar que el juego debería ser algo ajeno a la esfera del arte, Novalis justamente lo situaba como su modelo, al considerar que el arte no debería estar sometido a la disciplina de un propósito previamente fijado.⁴⁷

Por otro lado, donde mejor podemos ver manifestada esta característica es en los parques temáticos de Walt Disney. Como nos recuerda Wilson Smith, fueron ideados como un espacio donde los visitantes pudieran olvidar, por unas horas, sus vidas cotidianas para regresar a la infancia gracias al reinado del juego y de la espontaneidad, que al contrario que en el mundo exterior, estaban completamente permitidos. Esta integración de lo lúdico, de la risa y de lo ingenuo en las vidas de los norteamericanos era realmente la preocupación central de Disney, quien veía cómo la naturalidad propia de los niños y de los animales era censurada en la sociedad de su tiempo, de modo que se imponía un ideal de inexpresividad e inflexibilidad en el comportamiento. Como medio para tratar dicho mal y procurar una felicidad mayor, el animador usó como elementos principales de su universo creativo el mundo animal, la naturaleza, la magia, la fantasía y la infancia.⁴⁸

⁴⁶ Friedrich Hölderlin, *Hiperión* (Madrid: Ediciones Hiperión, 1993), 112.

⁴⁷ Babbitt, *The New Laokoon*, 80-83.

⁴⁸ Smith, *Total Work of Art*, 116-124.

3.3.2.2. La integración del espectador en las *geisha*

La integración del espectador es una característica esencial de la obra de arte total. Con ella se pretende que el público quede ubicado dentro del propio espectáculo, que la obra acabe conteniendo a los propios espectadores, de forma que se logre la unificación de ambos elementos. Como vimos, uno de los métodos empleados para ello consistía en la eliminación de la separación entre el escenario y la audiencia y era Wagner quien se presentaba como el pionero en el empleo de esta estrategia con su diseño del Festspielhaus de Bayreuth.

En el caso del espectáculo ofrecido por las *geisha*, la integración del espectador y la ruptura de la distancia entre el escenario y el público es total, siendo particularmente notoria en la celebración de la *ozashiki*. La primera consideración que debemos tener en cuenta a este respecto es que las *geisha* interpretan un papel a lo largo de toda la celebración, es decir, su carácter interpretativo no se restringe únicamente a los momentos en que ofrecen las actuaciones musicales sino que estas mujeres acuden a las *ozashiki* en calidad de *geisha*, no desde su identidad privada. Ellas ofrecen un servicio profesional que consiste en el entretenimiento de los invitados por medio de un personaje propio que corresponde a su identidad artística, aquella identidad por la cual reciben un nombre artístico que es distinto al que les fue asignado al nacer.

De este modo, de lo que disfrutaban los invitados es realmente del personaje encarnado por cada una de estas mujeres, que en estos casos desempeñan un trabajo actoral. Por ello, la primera forma en que se rompe la separación entre el público, constituido por los invitados al banquete, y la representación ofrecida por las *geisha*, es la interacción directa que tiene lugar entre ambas partes al conversar con total cercanía en un mismo espacio escénico constituido por la sala de banquetes.

Esta interacción permite a su vez la eliminación de otra separación que es la que se establece habitualmente en la contemplación de las obras plásticas, que suelen ser expuestas respetando una distancia de seguridad en el contexto del museo y de otros espacios expositivos. Sin embargo, en el contexto de la *ozashiki*, así como en el de la ceremonia del té, la figura completa de las *geisha*, conformada por su espectacular kimono, su escultórico peinado y su enigmático maquillaje, puede contemplarse de

manera inmediata y además no de una forma estática sino en movimiento, lo que permite desarrollar su plasticidad al completo.

En lo que concierne a la estricta ejecución de las actuaciones de música y danza, tampoco se produce una verdadera separación entre el espacio destinado al público y el escenario desde el cual actúan las artistas, ya que este muchas veces ni siquiera está elevado sobre el suelo. Suele reducirse a un espacio vacío dentro de la misma sala, la cual, gracias a la versatilidad de sus características arquitectónicas, puede ser preparada fácilmente para acoger este tipo de actuaciones retirando simplemente unos cuantos cojines del suelo y desplazando una o dos puertas correderas.⁴⁹

Por su parte, los espectadores no contemplan la actuación desde un patio de butacas sino desde los mismos asientos donde han estado disfrutando del resto de la velada. Consecuentemente, en este contexto escénico único tampoco se producen los convencionales tiempos de transición ni los cambios de vestuario, ya que nada más finalizar la actuación, las *geisha* vuelven a reunirse con sus espectadores, los invitados, para continuar interactuando con ellos con el vestuario y el maquillaje escénico al completo.⁵⁰

Por último, la integración del espectador se vuelve aún más completa con una práctica extraordinaria dentro de los contextos escénicos profesionales. Como nos explica Kelly Foreman, se permite y se anima a los espectadores a que ellos también participen en la interpretación de las piezas musicales. Como ya comentamos, los clientes habituales del *hanamachi* son grandes amantes de la música tradicional, de modo que muchos de ellos la estudian y practican. Tienen la oportunidad de actuar junto a las *geisha* en la interpretación de algunas de estas piezas, normalmente la tercera y última, que suele consistir en un *kouta*, aunque también puede tratarse de una pieza de *tokiwazu* o de *nagauta*. De esta forma, ambas partes comparten dicha experiencia de forma comunitaria, teniendo la posibilidad además de intercambiar sus impresiones al finalizar la actuación.⁵¹ Es así como los espectadores dejan de ser receptores pasivos de la obra de arte para convertirse en un elemento completamente integrado en ella.

⁴⁹ Scott, *Flower and Willow World*, 61.

⁵⁰ Foreman, *The Gei of Geisha*, 110-112.

⁵¹ *Ibíd.*

3.3.2.3. La protección de la atmósfera artística frente a lo externo como característica complementaria

Si la misión de la obra de arte total es imbuir por completo los sentidos del espectador, resultará de vital importancia que nada interrumpa dicho proceso, es decir, que nada pueda romper la atmósfera de la ficción artística. Por ello, una parte fundamental de esta tarea será la ocultación de los mecanismos de producción, pero también habrá que realizar un gran esfuerzo para impedir que cualquier elemento externo o ajeno pueda entrar en la representación y sacar al espectador de su ensoñación.⁵²

Esta es una cuestión sobre la que nos advierte Matthew Wilson Smith en *The Total Work of Art* quien, como en otras ocasiones, remarca primero cómo Wagner en su Festspielhaus resolvía este problema. Este habría reducido al mínimo la decoración tanto externa como interna del teatro y también habría apagado por primera vez las luces de la sala con el fin de eliminar las distracciones.⁵³ Del mismo modo, el autor nos muestra después cómo Disney también ponía su empeño en repeler toda posible incursión del mundo exterior al crear *Disneyland*, ya que:

Disney erigió un muro de tierra de quince pies de alto alrededor de *Disneyland* para que nada del entorno que lo rodeaba pudiera ser visto desde dentro, negoció con el ayuntamiento de la ciudad para impedir que se construyesen edificios altos dentro de las vistas del parque e incluso intentó evitar que los aviones volasen por encima. A Disney le horrorizaba, por ejemplo, ver los postes de teléfono dentro y alrededor de su parque, y rápidamente pagó a la compañía eléctrica para que los soterrara.⁵⁴

Como podemos comprobar, de lo que se trata es de separar por completo el mundo creado por la representación artística, del mundo exterior de la vida cotidiana. En este aspecto son sin duda expertas las *geisha*, quienes durante la celebración de la *ozashiki*, pondrán en práctica toda una serie de estrategias para la consecución de este fin.

⁵² Smith, *Total Work of Art*, 151.

⁵³ *Ibíd.*, 30.

⁵⁴ *Ibíd.*, 122, traducción propia.

El primer ejemplo de ello lo encontramos en una curiosa estrategia que consiste en acompañar a los invitados cuando estos realizan una pausa para ir al aseo, sencillamente porque es el único momento en que, al estar solos, pueden empezar a pensar en sus preocupaciones cotidianas, despertando así de este mundo ilusorio. Para evitarlo, suelen ser las *maiko* las encargadas de mantener con ellos una conversación continua desde el umbral de la puerta, contándoles una historia o haciéndoles preguntas, y en el caso de que no respondan de forma fluida, recurren a cantarles una canción cometiendo a propósito un error en la letra de forma que se den cuenta y reconduzcan su atención.⁵⁵

El segundo caso lo encontramos en la configuración del pago de los banquetes y de los honorarios de las *geisha*, ya que la *ochaya* nunca solicita a los clientes que liquiden los gastos de estos servicios contratados al finalizar la *ozashiki*, pues contravendría el propósito de toda la celebración. Por el contrario, es la *okāsan* quien, tras haber adelantado el capital necesario para liquidar los servicios de los proveedores, remite semanas, e incluso meses después, las facturas correspondientes a las oficinas de la empresa o negocio de las que es propietario el cliente en cuestión. De esta forma, no solo se evita el intercambio físico de dinero, sino que tampoco se habla de él de forma directa, ya que se emplean términos eufemísticos en referencia a las tarifas de las artistas, como *hanadai* o ‘dinero flor’ o dinero incienso.⁵⁶

Del mismo modo, algo que debe ser evitado a toda costa es cualquier práctica que pueda recordar a los invitados que, tras el maquillaje de una *geisha*, se encuentra una mujer real, ya que el objetivo de su profesión es justamente encarnar a un ser perfecto modelado por la belleza y el arte. De esta forma, comer a la vista de sus espectadores constituiría una salida flagrante de su personaje y por ello, nunca degustan plato alguno del banquete al que asisten, sino que en cambio, tienen que cenar previamente a la cita o muchas veces tras ella, debido al poco tiempo de que disponen.⁵⁷ Asimismo, dentro de esta política que se propone mantener alejada la realidad exterior, las *geisha* cumplen una norma por la cual, si a un cliente se le ocurre preguntar por el precio de cualquier cosa a una de ellas,

⁵⁵ Downer, *Geisha*, 297-298.

⁵⁶ Nishio, «Chapter 3», 37-38.

⁵⁷ Dalby, *Geisha*, 137.

esta debe simular que lo desconoce, para dar la impresión de que se mantiene al margen de dichos aspectos prácticos de la vida.⁵⁸

La última estrategia que vamos a destacar es el uso de un lenguaje diferente al cotidiano, debido a que las *geisha* hablan una variante del dialecto de Kioto o *kyō kotoba* propia del *hanamachi*, que como vimos, tiene que ser aprendida por las *maiko* en las primeras fases de su formación. Proviene del dialecto arcaico de la ciudad, un dialecto cuyos orígenes parecen encontrarse en la corte imperial, desde la cual se habría extendido, a través de las mujeres de los comerciantes, por todos los estratos sociales. De esta forma se habrían generado variantes en cada uno de ellos, entre los cuales se encontraría la variante propia del *hanamachi*. Esta se caracteriza por la delicadeza de su tono, que resulta más suave y amable que el japonés estándar. Del mismo modo, presenta un vocabulario propio con palabras de un marcado carácter poético, así como particulares modismos y acentos.⁵⁹ Una de las diferencias más conocidas es la forma en que se pronuncia el adverbio de afirmación ‘sí’, que en lugar de ser pronunciado *hai*, se pronuncia *hei*, al igual que el verbo ‘ser’, pronunciado como *dosu* en lugar de *desu*, o el empleo de la palabra *ōkini* para expresar gratitud en lugar del habitual *arigatō*.⁶⁰

Este rasgo tan diferenciador que presentan las *geisha* se ajusta a las pautas que Wagner establecía en la tercera parte de *Ópera y drama* sobre el papel que deben desempeñar la música y la poesía en el drama del porvenir. Como parte de este papel, define cómo debía ser el lenguaje verbal empleado por los personajes con el fin de mantener la atmósfera de la representación:

Ahora bien, si el poeta presenta en la escena la aparición esperada en la forma de personaje dramático, solo ofendería y desilusionaría al sentimiento excitado si este personaje debiera manifestarse con una expresión verbal que nos recordara de repente otra vez la exteriorización más vulgar de la vida, de la que acabábamos de salir. Así pues, aquel personaje debe manifestarse también con el lenguaje

⁵⁸ Downer, *Geisha*, 233-234.

⁵⁹ Aihara, *Geisha: A Living Tradition*, 34.

⁶⁰ Vilaró, *Geisha*, 96.

que excitó nuestra sensibilidad, y en verdad como el personaje por el que era guiada justamente nuestra sensibilidad.⁶¹

Ciertamente, este lenguaje más refinado y distinguido de las *geisha*, ayuda al invitado, que es en realidad su espectador, a evadirse del mundo ordinario para introducirse en otro distinto, el de la flor y el sauce, en el que reina la belleza. Y es que en las conversaciones que estas artistas mantienen con ellos durante la celebración de la *ozashiki*, sería muy fácil caer, a través del lenguaje, en lo cotidiano, rompiendo así la atmósfera estética. Sin embargo, la maestría desarrollada por las *geisha* a este respecto hace que dichas conversaciones puedan convertirse en algo extraordinario.

3.3.3. La ceremonia del té

La ceremonia del té es una de las artes tradicionales que mejor representa el refinamiento estético de la cultura japonesa. Como vimos, es una de las artes que se constituyó durante el periodo medieval y se caracteriza además por ser un arte *za* o *za no bungei*. Como camino espiritual que es, recibe el nombre de *chadō*, que se traduce como ‘camino del té’, aunque la ceremonia también suele ser denominada *chanoyu*, que significa, de forma literal, ‘calentar el agua para el té’. Se trata de la transformación de una actividad cotidiana en una práctica estética, ya que objetivamente consiste en un grupo de personas, reunidas en una pequeña sala, en la que un anfitrión prepara y sirve té verde a sus invitados, de la variedad *matcha*, caracterizado por su sabor amargo. Estos, respondiendo ante tal hospitalidad, lo degustarán acompañado de unos dulces que contrarresta su sabor.⁶²

Sin embargo, officiar una de estas ceremonias exige años de práctica, ya que su desarrollo consiste en la perfecta ejecución de una secuencia de gestos y movimientos que han sido completamente ritualizados. Para llevarlos a cabo con la elegancia y belleza requeridas es necesario un completo dominio del cuerpo, ya que este se erige como el medio principal por el cual ha de lograrse el fin que persigue esta modalidad artística. Este consiste en ofrecer una experiencia estética a los invitados que les proporcione un estado de bienestar

⁶¹ Wagner, *Ópera y drama*, 241.

⁶² Matilde-Rosa Arias Estévez, «El arte femenino en el chanoyu: Imágenes, objetos y ceramistas del periodo Meiji (1868-1912)», en *La mujer japonesa: Realidad y mito*, coord. de Elena Barlés y V. David Almazán (Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2008), 173-177.

espiritual, lo que otorga a esta práctica un marcado carácter social, ya que implica una actitud de consideración y cuidado hacia los demás.⁶³

Esta experiencia estética se crea, no solo a través de la actuación del anfitrión, sino también a través del disfrute de varias artes. Entre ellas figuran, en primer lugar, la jardinería, que modela el jardín que da acceso habitualmente a la casa del té. En segundo lugar, la caligrafía y el *ikebana*, que se disponen en el *tokonoma* para ser contempladas antes de entrar a la sala principal. Después, la propia arquitectura de la sala, caracterizada por la belleza de su estilo austero y finalmente, las propias piezas de cerámica, los cuencos de té, que serán apreciados por los invitados antes de disponerse a beber. Todo ello contribuye a que se produzca entre los participantes una silenciosa comunión estética, por la cual vivenciarán un verdadero hermanamiento al comprender, por medio de una comunicación tácita, que no hay diferencias entre ellos, que forman parte de una misma unidad.⁶⁴

La enseñanza de esta disciplina, como en otras artes tradicionales, se diversificó en tres escuelas principales que recibieron la herencia del célebre esteta Sen no Rikyū, quien, a finales del siglo XVI, perfeccionó los fundamentos de la ceremonia del té y estableció el ritual en su forma actual. Estas escuelas, que fueron lideradas por sus descendientes, son la Escuela Omotesenke, la Escuela Urasenke y la Escuela Mushakōjisenke. De estas dos escuelas, son la Escuela Omotesenke y la Escuela Urasenke las que son seguidas para definir el ceremonial aprendido por las *geisha* como parte de su formación fundamental impartida en las escuelas oficiales o *nyōkoba*.⁶⁵ En el caso del *hanamachi* de Kamishichiken, debido a que el terreno en que se emplaza este distrito pertenece al templo budista Saihoniji, esta disciplina es también impartida dentro del propio templo, hasta donde se desplazan las *geiko* y *maiko*.⁶⁶

Las *geisha* de Kioto offician estas ceremonias en dos contextos distintos. El primero son ceremonias privadas dirigidas a sus clientes habituales, en las que una *geiko* ejerce de maestro de té y una *maiko* se encarga de preparar los utensilios necesarios como su

⁶³ Ikegami, *Bonds of Civility*, 226.

⁶⁴ *Ibíd.*

⁶⁵ Aihara, *Geisha: A Living Tradition*, 89.

⁶⁶ *Ibíd.*, 15-16.

ayudante.⁶⁷ Una de estas ocasiones se produce en el distrito de Gion Kōbu, en la celebración *Ōishiki* del 20 de marzo, que tiene lugar en la célebre casa de té Ichiriki y en la que se conmemora al héroe Ōishi Yoshio. La *iemoto* de la Escuela Inoue interpreta una danza denominada *Fukaki kokoro* y, por su parte, tres *geiko* recitan una balada llamada *Yado no sakae*, tras la cual ofician una ceremonia del té ante sus clientes habituales.⁶⁸

El segundo contexto son las grandes ceremonias públicas, que tienen lugar principalmente como antesala de los festivales anuales de danza, tales como los *Kamogawa Odori*, en Pontocho o los *Miyako Odori* de Gion Kōbu. En estos últimos, por ejemplo, la ceremonia tiene lugar en un gran salón dentro del *kaburenjō* con capacidad para 300 espectadores. Durante los días que dura el festival, una *geiko* representa la ceremonia del té en cinco pases, por intervalos de quince minutos antes de cada función, para que pueda ser disfrutada por las 1400 personas que acuden como público. En este caso, la *geiko* solo prepara té para dos invitados de honor, mientras que los demás son atendidos por camareras que han preparado la infusión en otra sala.⁶⁹ Se acompaña de dulces tradicionales llamados *omanjū*, dispuestos en un platito de cerámica que los participantes pueden llevarse como recuerdo.

Estas ceremonias públicas también tienen lugar con motivo de otras celebraciones, como el ‘Festival del Florecimiento de los Ciruelos’ o *Baikasai*, que tiene lugar en el santuario Kitano Tenmangū, dedicado al erudito de la época Heian Sugawara Michizane, patrón de los estudiantes. El festival conmemora su muerte el 25 de febrero con el florecimiento de los cientos de ciruelos que fueron plantados en los jardines del santuario en su honor, ya que eran sus árboles favoritos. Dentro de este evento tiene lugar la ceremonia del té *Nodate* al aire libre, que se lleva celebrando desde 1952 y que conmemora a su vez aquella gran ceremonia del té que ofreció Toyotomi Hideyoshi en 1587 y que, como vimos, había dado origen al propio distrito de Kamishichiken. Precisamente las *geiko* y *maiko* de este *hanamachi* son las encargadas de ofrecer esta ceremonia bajo la fragancia de los ciruelos junto con sus maestros, quienes les instruyen en esta disciplina en el Kamishichiken Kaburenjō.⁷⁰

⁶⁷ Vilaró, *Geisha*, 165.

⁶⁸ Aihara, *Geisha: A Living Tradition*, 108.

⁶⁹ Iwasaki, *Vida de una geisha*, 257-258.

⁷⁰ Mika, «Baikasai and Nodate Ohchanoyu (Ume plum blossom festival)», *Sharing Kyoto*, http://sharing-kyoto.com/event_Plum_Festival.

Otra cita similar, el *Okencha*, tiene lugar el 1 de diciembre cuando se reúnen los grandes maestros de las distintas escuelas de esta disciplina en este mismo santuario y en sus inmediaciones, entre las cuales se encuentra el propio *kaburenjō* de Kamishichiken, donde sus *geisha* participan ofreciendo su propia gran ceremonia pública.⁷¹

⁷¹ Aihara, *Geisha: A Living Tradition*, 113.

3.4. Las artes complementarias

Dentro de la formación y práctica artísticas de las *geisha* se desarrollan también el *ikebana* o *kadō*, la caligrafía o *shodō* y la poesía tradicional, cuya enseñanza puede ser impartida en las escuelas oficiales *nyōkoba* o enseñarse de forma individual. Estas artes se sitúan en un plano distinto al de la música y danza tradicionales y de la ceremonia del té, ya que no están enfocadas a su exhibición pública. Es decir, no forman parte del repertorio de servicios por los cuales estas profesionales obtienen sus rendimientos lucrativos de forma directa. Su función consiste, en cambio, en proporcionar a estas artistas una comprensión integral de las artes que les permita cultivar al máximo su sensibilidad estética, ya que en la cultura japonesa, al no separarse tradicionalmente las disciplinas artísticas, todos los principios estéticos están interconectados.

Además, estas artes que hemos denominado complementarias, sirven para reforzar más aún la dimensión espiritual de la práctica artística de las *geisha*, ya que constituyen distintos caminos de formación del yo, cuyo desarrollo tiene una repercusión directa en la formación de la identidad artística y personal de cada una de estas mujeres. De este modo, debido a que el desarrollo de estas artes complementarias resulta mucho menos visible que el de aquellas que sí se exhiben de forma pública, los distintos aspectos que rodean a su práctica dentro del *karyūkai* apenas han sido investigados en comparación con los de aquellas artes que forman parte, de una manera más obvia, de la profesión de *geisha*.

3.4.1. El *ikebana*: el camino de las flores

El *ikebana* o el arte del arreglo floral es también conocido como *kadō* o ‘camino de las flores’. Tiene su origen en las ofrendas florales que los monjes budistas de la India colocaban en los altares para honrar a Buda, un ritual que llegó a Japón a mediados del siglo VI a través de China y Corea. En el país nipón, acabaría constituyéndose como una de las artes tradicionales para ganar su estatus artístico en el siglo XVI.¹

Podría ser definido, a primera vista, como un género de escultura que emplea, como materia prima, ramas, hojas, flores y tallos que se cortan, aunque parezca paradójico, con

¹ Arias, «El arte femenino», 173-177.

el propósito de ‘mantener la flor viva’, como indica la traducción literal del término *ikebana*. Del mismo modo, su propósito también es ‘dejar que la flor se exprese’ o *ikas*, ya que estas composiciones consisten en dejar únicamente las partes que se consideran esenciales para mostrar una estructura claramente definida.²

Como explica Gustie L. Herrigel en su libro *El camino de las flores*, esta estructura se basa en el conocido como *principio de tres*, que es un principio espiritual del budismo según el cual el universo se divide en tres reinos: el cielo, la tierra y el mundo de los hombres. Estos reinos quedan representados por los tres elementos fundamentales de la composición, que son sus líneas maestras: una línea central denominada *shin* que simboliza el cielo; una línea secundaria denominada *gyo* que representa a la humanidad y se coloca en el lado opuesto al *shin* y a una altura intermedia; una última línea terciaria que se dispone en la parte más baja para representar a la tierra tomando el nombre de *tome*. Estos tres elementos fundamentales tienen que disponerse de forma armoniosa, de modo que representen la armonía del propio universo.³

Como vimos al estudiar la estética japonesa, el *ikebana* o *kadō* es un camino de realización espiritual, por eso la práctica de este arte requiere de una actitud de recogimiento y concentración que permita al hombre entrar en un verdadero contacto con la naturaleza. Al vivenciar dicho contacto, acabará descubriendo que los tres reinos que se representan en la composición, al igual que las líneas maestras que los simbolizan, conforman en realidad un único reino, siendo esta la gran verdad que se esconde bajo el *principio de tres*. Esta conciencia le permite no solo vivir en total armonía consigo mismo, puesto que ha comprendido cuál es su posición en el universo, sino también con todos los seres de la naturaleza y con el cosmos, de modo que entiende, a través del camino de las flores, que forma parte de un todo. A su vez, dicha comprensión le irá permitiendo crear mejores composiciones de *ikebana*, las cuales acabarán mostrándose de forma natural como un reflejo perfecto de ese todo.⁴

² Saito, «The Moral Dimension», 86.

³ Herrigel, *Camino de las flores*, 35-40.

⁴ *Ibíd.*, 39-46.

3.4.2. La caligrafía: el camino de la escritura

La caligrafía es un arte milenario practicado en toda Asia Oriental que consiste en la escritura de los ideogramas de las lenguas de dichas culturas con pincel y tinta china. En Japón se desarrolló como un camino de realización espiritual fundamentalmente bajo el influjo del budismo zen, de modo que se constituyó como *shodō* o ‘camino de la escritura’. Sus piezas se presentan como auténticas obras de arte, ya que son trabajos de una gran belleza. Su ejecución se realiza de forma breve, puesto que se trata de recoger la primera impresión de la expresividad del artista, de modo que no se retoca en absoluto. Ello se debe a que el fin no es conseguir un resultado legible, sino realizar una pieza en que estén equilibradas la fuerza expresiva y la disposición espiritual del calígrafo con la delicadeza y el dinamismo de la composición.⁵

Por este motivo, el estilo caligráfico de cada uno ha sido empleado, de forma tradicional, como una herramienta para juzgar el carácter y la disposición de una persona determinada. Tuvimos ocasión de comprobarlo cuando explicamos, al estudiar la estética tradicional japonesa, cómo en el periodo Heian se juzgaba la valía moral de los cortesanos por las cartas que se intercambiaban, en las cuales, uno de los elementos más significativos, era precisamente el estilo caligráfico.⁶ De este modo, el arte caligráfico ha sido estudiado tradicionalmente no solo por los artistas profesionales, sino también por los miembros cultos de las clases altas. Finalmente, su práctica acabó haciéndose extensiva a toda la sociedad como una forma fundamental de educación de modo que era considerada una muestra de carácter y erudición.⁷

Como artistas, resulta de vital importancia que las *geisha* desarrollen un estilo caligráfico exquisito, que sea ejecutado con una gran calidad, ya que este debe constituirse como el reflejo de su gran fortaleza de carácter y de su gran madurez artística. De esta forma, será un estilo que las representará, por ejemplo, como carta de presentación en los sobres que se intercambian durante los ceremoniales japoneses.⁸

⁵ Gallagher, *Geisha*, 82-83.

⁶ Véase Saito «The Moral Dimension», 89.

⁷ Ann Yonemura, «Arte en contexto: Estética, ambiente y función en las artes de Japón», *Encuentros*, n.º10 (1995): 7.

⁸ Gallagher, *Geisha*, 82-83.

También se presentan ocasiones excepcionales donde el público puede admirar distintas obras caligráficas realizadas por *maiko* y *geiko*, así como composiciones de *ikebana*, como la exposición que se celebra en el Gion Kaburenjō durante la celebración del festival anual *Miyako Odori*.⁹ Sin embargo, será la formación espiritual que proporciona el camino de la escritura el aspecto más importante de la práctica de este arte por parte de las *geisha*, quienes encuentran en él una de las vías por las que adquirir los valores éticos y morales necesarios para un apropiado desarrollo personal.

Del mismo modo, la caligrafía es un arte muy presente en el mundo de la flor y el sauce, ya que como hemos ido viendo, los rollos caligráficos son una pieza fundamental en las presentaciones que se disponen en el *tokonoma* de las salas tradicionales japonesas. Podemos encontrarlas, principalmente, en las salas donde las *geisha* offician las ceremonias del té y en las salas donde se celebran las *ozashiki*.¹⁰

3.4.3. La poesía tradicional

Las *geisha* practican la poesía tradicional japonesa principalmente a través de la composición de poemas de géneros breves como el *tanka* o el *haiku*. *Tanka* es la forma en que comenzó a denominarse al ancestral género *waka* a partir de la era Meiji, de modo que su antigüedad es mucho mayor que la del *haiku*. Presenta una estructura básica de dos estrofas, disponiéndose la primera en tres líneas de cinco, siete y cinco sílabas respectivamente y en dos únicas líneas de siete sílabas cada una la segunda de ellas.¹¹

El *haiku*, por su parte, que se desarrolló a partir de la poesía encadenada *renga*, se compone de diecisiete sílabas distribuidas en tres versos sin rima: el primero de cinco sílabas, de siete el segundo y cinco de nuevo el último. Esta forma poética trata de recoger el asombro que siente el hombre al contemplar la naturaleza, de modo que habitualmente contiene una palabra clave denominada *kigo*, que sirve a modo de código para hacer referencia a una estación concreta del año.¹²

⁹ Aihara, *Geisha: A Living Tradition*, 88.

¹⁰ Gallagher, *Geisha*, 82-83.

¹¹ *Ibíd.*, 57.

¹² Tom Lynch, «A Path toward Nature; Haiku's Aesthetics of Awareness», en *Literature of Nature: An International Sourcebook*, ed. de Patrick D. Murphy (Chicago: Fitzroy Dearborn Publishers, 1998), 116.

Otra forma en que sin duda está muy presente la poesía en el mundo de la flor y el sauce, es a través de las piezas líricas que componen el repertorio musical de las *geisha*, que son considerados géneros poéticos en sí mismos. Destacan en este aspecto los *kouta*, que como vimos, se traduce como ‘canción corta’ o ‘poema corto’, ya que el vocablo *uta* puede significar igualmente canción o poema. El *kouta* comparte con el *haiku* su carácter conciso, ya que trata de evocar muchas sensaciones en muy pocos versos. Estos siguen de forma general un patrón de siete y cinco sílabas, lo que le otorga un ritmo habitual en la poesía tradicional japonesa.¹³

Como explica Liza Dalby en el libro que dedicó a este género, *Little Songs of the Geisha: Traditional Japanese Ko-Uta*, generalmente el texto comienza presentando una escena natural, que queda conectada, por medio de un ‘verso pivote’ o *kakekotoba*, con la descripción de una emoción humana que se presenta en la última sección. Esta es una técnica común a otras formas de poesía como el *waka* y el *haiku*. Su temática hace referencia a las relaciones entre hombres y mujeres en el contexto del mundo de los comerciantes de finales del periodo Tokugawa en el antiguo Edo. De este modo, entre sus letras pueden encontrarse historias como la de un amante a quien la apertura de las flores del ciruelo le suscitan las ganas de reencontrarse con su amor, como es el caso de *Ume ichirin...* (Una sola flor de ciruelo). En otro ejemplo, como *Aki no nanakusa...* (Los siete pastos de otoño), podemos encontrar a un enamorado que compara la persistencia de su amor con la de una luciérnaga, que silenciosa mantiene su luminiscente reclamo en los pastos otoñales, aunque los dobles significados de las palabras que se emplean en este género pueden dar lugar a múltiples interpretaciones.¹⁴

Entre las piezas más populares de *kouta* podemos encontrar el célebre *Gion kouta* o *kouta* de Gion, la pieza titulada *Yozakura*, que puede ser traducido como ‘contemplación nocturna de las flores de cerezo’ y *Sinobu koi* o ‘amor secreto’.¹⁵

¹³ Liza Dalby, *Little Songs of the Geisha: Traditional Japanese Ko-Uta* (Boston: Tuttle Publishing, 2000), 9-53.

¹⁴ *Ibíd.*

¹⁵ Aihara, *Geisha: A Living Tradition*, 86.

4. TERCERA PARTE

4.1. La unión y síntesis de las artes en las *geisha*

Como hemos podido comprobar, las *geisha* como espectáculo completo cumplen con creces el primer aspecto que caracteriza a simple vista a una obra de arte total; la unión de las distintas artes, es decir, su aspecto puramente formal. De este modo, se unen en ellas, en primer lugar, las artes que confluyen en su propia figura, como son el arte del kimono, el maquillaje escénico y el arte del cabello. En segundo lugar, las artes que hemos denominado *artes escénicas*, entre las cuales se encuentran la ceremonia del té, la danza clásica japonesa y la música tradicional. Esta última, contiene a su vez la poesía, presente en el componente narrativo de las partes vocales de los géneros musicales. En tercer lugar, las artes que hemos denominado *complementarias*, como son el *ikebana*, la caligrafía y la poesía tradicional.

Por último, se encontraría la arquitectura, que configura el *karyūkai* como un teatro total donde estas artistas hacen su aparición, creando las edificaciones que forman parte de este mundo como las *okiya*, las *ochaya* y los teatros o *kaburenjō*. Estos dos últimos espacios se constituyen, además, como los dos escenarios o teatros principales que emplean estas artistas dentro de ese teatro mayor que son las cinco ciudades de las flores de Kioto en su conjunto.

De esta forma, siguiendo la premisa wagneriana, las *geisha* lograrían unir, en un mismo espectáculo, tanto las *artes plásticas en que el ser humano trabaja materiales naturales* como las *artes derivadas inmediatamente del ser humano en cuanto artista*.

Y en tanto que espectáculo completo, las *geisha* logran imbuir todos los sentidos del espectador; no solo la vista y el oído, como suele ser habitual en la estética occidental ya que son estos dos sentidos a los que están dirigidas las bellas artes, sino también el gusto, el tacto y el olfato. Ello se consigue a través de la ceremonia del té, donde se degusta, de forma ritual, el té verde *matcha* y el dulce que lo acompaña, al mismo tiempo que el invitado disfruta también de su aroma y se deleita con el tacto de la preciada cerámica. Del mismo modo, se produce a través de la alta cocina que se disfruta durante la celebración de la *ozashiki*. En ella también se observa una preocupación por atender estos otros sentidos

en el uso, durante su transcurso, de distintos inciensos, así como de las fragancias con las que se impregnan los kimonos, etc.

Igualmente se procura que estos sentidos estén presentes incluso en aquellos contextos escénicos en que, por la configuración habitual del teatro, no resulta posible atenderlos. Ello explicaría que sea justo antes de cada actuación de los festivales de danza cuando se ofrezca una ceremonia del té para aquellos espectadores que van a entrar en la sala.

Ahora bien, una vez comprobado que las *geisha* reúnen las distintas artes en el espectáculo completo que configuran, lo que hay que preguntarse es si esta unión de las artes es una unión en síntesis, o si por el contrario, estas artes quedan simplemente yuxtapuestas. Esta es una pregunta cuya respuesta la habremos de encontrar al reflexionar sobre la propia identidad de las *geisha* como artistas profesionales. Y es que tras conocer la formación y la profesionalización a que son sometidas, es inevitable que se nos plantee la siguiente cuestión. ¿Por qué las *geisha* estudian tantas artes, teniendo además que dominar varios instrumentos y géneros dentro de la música tradicional, cuando les supone un esfuerzo desproporcionado y una cantidad ingente de tiempo, pudiendo dedicarse a una sola como en el caso de otros profesionales de las artes tradicionales?

Es una cuestión que atañe, directamente, al carácter multidisciplinar de estas artistas, que es lo que realmente las hace únicas y excepcionales dentro de su ámbito. Si nos damos cuenta, las *geisha* siempre trabajan en equipo; en grandes grupos para los festivales anuales de danza, en grupos más reducidos para la celebración de la *ozashiki*, en grupos medianos y grandes para oficiar las ceremonias del té en sus distintos formatos, etc. Ello les ofrecería la posibilidad de organizarse en especialistas, formadas desde el inicio en un único arte, que posteriormente se agruparían en distintas formaciones para ofrecer ese espectáculo completo. Sin embargo, esto no ocurre, ya que como hemos podido comprobar, cada *geisha* debe y desea estudiar todo el conjunto de artes que conforman su *gei*.

La razón la encontramos en que su práctica artística y su correspondiente formación, esa *educación artística completa*, están pensadas para que estas artistas obtengan una comprensión total de las artes. Ello les permite, no solo comprender, sino vivenciar de manera directa, cómo se interrelacionan las distintas disciplinas artísticas entre sí, es decir, dónde se encuentran sus puntos de confluencia. Según explicamos en la primera parte de

esta investigación, cuando abordamos la teoría de la obra de arte total, la comprensión global de las artes era, precisamente, el principio que hacía posible la unión en síntesis de todas ellas. Por ello, como también vimos, Wagner, tras analizar cada una de las artes en *La obra de arte del futuro*, trataba de encontrar esos nexos de unión comenzando por el análisis de la danza, tras el cual recordemos cómo esclarecía que:

La *medida* debe ser la esencia de la danza misma, objetivada en otra modalidad artística similar. Esa otra modalidad, en la que necesariamente el arte de la danza ansía conocerse, reencontrarse y fundirse, es el *arte del sonido*, que en el ritmo recibe justamente del arte de la danza el poderoso armazón de su estructura ósea. El ritmo es la unión natural e indisoluble del arte de la danza con el arte del sonido.¹

Pues bien, conviene ahora recordar lo explicado en el apartado dedicado a la formación de las *geisha*, en el que recogíamos las observaciones de la musicóloga Kelly Foreman. Según esta autora, en el plan de estudios de estas artistas, también se partía de la premisa de que es el ritmo la unión indisoluble entre la danza y la música, razón por la cual resultaba fundamental comenzar por el estudio de la percusión, ya que este proporcionaba el armazón del ritmo sobre el cual se construía tanto la danza como la música. En concreto, dentro de la música, la parte del *shamisen*, la parte vocal y la parte de la flauta, se fusionaban con la danza gracias a que esta les ofrecía la exposición en curso de la base rítmica para sus patrones melódicos. De esta manera, la formación conjunta y simultánea en ambas artes, la danza y la música, ofrecería a estas artistas una perfecta comprensión de la musicalidad. Por un lado, porque como músicos no solo conocen las partes instrumentales y vocales correspondientes a cada pieza, sino que ellas mismas las han interpretado en su representación espacial a través de la danza. Por otro lado, porque como bailarinas tienen un dominio total de las mismas al conocer a la perfección cada una de las partes correspondientes a la música.²

Por otra parte, la música y la danza están completamente fusionadas, a su vez, con la poesía, ya que en los géneros musicales propios del *karyūkai*, esta está siempre presente en la parte

¹ Wagner, *La obra de arte*, 62.

² Foreman, *The Gei of Geisha*, 33.

vocal musical, que se encarga de su recitado. Mientras, la danza interpreta su significado a través de la pantomima, algo que es propio del estilo de danza *nihon buyō* practicado por las *geisha*. Esta coreografía, no solo interpreta el significado del texto cantado, sino también la propia melodía, haciendo uso de todo el vocabulario físico de que dispone al combinar los elementos del *mai*, *odori* y *furi*. De este modo, quedan completamente imbricadas la danza, la música y la poesía.

Es de esta forma, como en la práctica artística de las *geisha*, las artes se van *nutriendo unas con otras* siguiendo la célebre expresión de August Wilhelm Schlegel. Pero estos nexos de unión no se limitan a estas tres artes, que como bien definía Wagner, ya se encontraban en *asociación originaria*, sino que continúan aplicándose a las demás.

De esta forma, la práctica de la danza tradicional japonesa proporciona un completo control de la postura, de los gestos y del movimiento del cuerpo, un control necesario para la ejecución, por ejemplo, de la ceremonia del té. De este modo, la *maiko* que se inicia en esta segunda disciplina, no parte de cero en la adquisición de esta habilidad fundamental, sino que ya la tiene, en gran parte adquirida, gracias al estudio simultáneo de la danza. Del mismo modo, la perfecta y bella ejecución de la secuencia de movimientos que conforman la ceremonia del té, facilita la forma en que la aprendiz tiene que conducir su cuerpo siguiendo las directrices de la Escuela Ogasawara de protocolo y etiqueta, que cuida como una parte fundamental el aspecto estético de todos sus movimientos.

Esta imbricación no solo se produce entre las artes escénicas, sino también entre las artes plásticas que conforman la figura de las *geisha*. La pintura está presente a través del maquillaje escénico y del elaborado diseño del kimono, de carácter bidimensional. La escultura a través de la plasticidad tridimensional de los peinados tradicionales, los adornos del cabello y la propia voluptuosidad del kimono. Igualmente, esta prenda está interconectada con el diseño arquitectónico de las salas tradicionales, ya que ha sido pensado para desenvolverse a la perfección en este entorno que se disfruta sin calzado y a ras del suelo de tatami. Este permite, a su vez, que pueda contemplarse, desde todos los ángulos, todo el conjunto, desde su magnífico *obi* hasta el arrastrar de su pesada cola.

Del mismo modo, la imbricación continúa dándose entre las artes escénicas y las plásticas, ya que el kimono, pieza fundamental de la plasticidad de la figura de la *geisha*, que en sí

misma se presenta como una escultura de bulto redondo, es fundamental para la ejecución de la danza. Igualmente, la musicalidad está presente en la entonación del lenguaje propio de las *geisha*, etc.

Es de esta manera como las *geisha*, al vivenciar de manera directa cómo se interrelacionan las distintas disciplinas artísticas entre sí, consiguen un nivel de comunicación de las artes tan íntimo que les permite ofrecer un espectáculo completo en que estas, lejos de quedar dispuestas de forma yuxtapuesta, quedan unidas en síntesis verdadera: la *geisha* como obra de arte total.

4.2. La unión de arte y vida: las *geisha* como obra de arte viviente

Una de las características esenciales de la obra de arte total era, como enunciamos, la pretensión de unir el arte con la vida. Esta pretensión también formaba parte de los principios manifestados por la estética tradicional japonesa, capaz de lograr una sublimación estética a partir de elementos y acciones puramente cotidianos mediante el rito y el ceremonial, como en el caso de la ceremonia del té o de la propia *ozashiki*.

Dentro de esta lógica, donde sin duda podemos encontrar una simbiosis total entre el arte y la vida es en la figura de las propias *geisha*, ya que ser *geisha* no es un oficio cualquiera, sino que es una profesión a la que estas mujeres se dedican en exclusiva. Tengamos muy en cuenta que, para iniciarse en ella, estas mujeres, procedentes de todo Japón, se trasladan a la ciudad de Kioto dejando atrás a su familia originaria para cambiar de residencia y adoptar nuevos vínculos con los miembros de la *okiya*, que las acogen como su nueva familia. Esta les otorgará un nuevo nombre y junto a este cambio, dejarán también atrás su identidad pasada para cultivar una completamente nueva en esta sociedad de mujeres aislada de la sociedad externa.

De este modo, la profesión de *geisha* no puede ser considerada en realidad un oficio, sino toda una forma de vida, ya que estas mujeres se dedican devotamente al desarrollo de su actividad artística las veinticuatro horas del día y la mayoría de las veces, durante el resto de sus vidas. Como bien recoge Liza Dalby, su actividad no se reduce a colocarse todo el atuendo a las cuatro de la tarde para dos horas después acudir a sus lugares de trabajo, sino que viven completamente imbuidas en esta experiencia excepcional. De hecho, el tiempo por el cual reciben sus honorarios, es decir, las horas efectivas en que se celebran las *ozashiki* y el correspondiente desplazamiento hasta ellas, es un tiempo proporcionalmente escaso en comparación con todo el desarrollo completo de su actividad.¹ Ello se debe a que la profesión de *geisha* no consiste en el desempeño de un oficio, sino en una verdadera transformación; la transformación en una obra de arte viviente.

¹ Dalby, *Geisha*, 232-233.

Este es el verdadero propósito que se persigue a través de la disciplina y el constante esfuerzo tras su formación. Según la pionera en su estudio, Liza Dalby, se trata de que estas mujeres lleguen a incorporar de tal manera su arte, su *gei*, a su ser, que este brote en ellas como si de una segunda naturaleza se tratase. De este modo, acabará modelando todos los aspectos de su vida: su actitud, su lenguaje, su conversación, su trato hacia los demás, su postura, sus movimientos, etc.² Se trata de la total imbricación entre arte y vida para lograr encarnar un ideal estético humano; el vivenciarse a sí mismas como obra de arte. Por ello, la principal aspiración de una *geisha* será la perfección, que las empuja a no dejar nunca de formarse, a continuar puliendo sus capacidades artísticas durante toda su vida y a no darse nunca por satisfechas.

Las *geisha* llevan a cabo así una metamorfosis completa, su vida y su arte conforman un todo, una única unidad, de forma que ya no existen límites o diferencias entre los momentos en los que interpretan y en los que no. Las *geisha* han integrado su personaje escénico a su propia persona para fusionarlos; son *geisha*.

Ahora que hemos podido desarrollar correctamente esta idea, podemos proceder a reflexionar, con una mayor profundidad, sobre la figura de las *geisha* a la luz de los detalles más concretos de la teoría de la *gesamtkunstwerk* wagneriana, tal y como el compositor la expone en *La obra de arte del futuro*.

Como explicamos, es en esta obra donde Wagner define más claramente su idea de *obra de arte integral*. Para ello, tras definirla, dividía las artes en dos grupos: el de las tres artes *plásticas* y el de las tres artes *puramente humanas*. Después realizaba un necesario análisis de cada una de ellas que le permitía concretar, posteriormente, sus respectivos papeles dentro de la obra de arte del futuro. Lo que no explicamos en aquel momento, al conocer, por ejemplo, que el papel de la arquitectura debía ser la creación del entorno espacial perfecto, es que Wagner, al tratar las otras dos artes plásticas, la pintura y la escultura, insiste recurrentemente en un mismo concepto; un ideal con el que juzga los logros de estas dos artes. Este ideal es *la viviente obra de arte del ser humano*. De este modo, afirma:

² Ibíd.

La obra del escultor presentaba en su composición material al ser humano en su totalidad, en su forma perfecta, y estaba, en cierta medida, más cerca de la viviente obra de arte del ser humano que se muestra a sí mismo que la obra pictórica, que en cierto modo solo es capaz de proporcionarnos su sombra coloreada.³

Consecuentemente, continúa más adelante, la redención para la escultura se encontraría en poder «expresarse propiamente transformándose *en aquello* desde lo cual ella había obtenido en sus orígenes la fuerza para vivir artísticamente, o sea, en la misma obra de arte humana viva».⁴ Del mismo modo, juzga con severidad a la pintura, declarando que «una vida saludable y necesaria no puede conseguir que la pintura que *representa seres humanos* llegue allí donde sin tela ni pincel, en el entorno artístico más lleno de vida, el bello ser humano se presenta a sí mismo de forma consumada».⁵

Este ideal, que no puede ser alcanzado por la escultura y la pintura por sí mismas recurriendo a sus soportes tradicionales, sí podría ser alcanzado si transfiriesen los recursos de sus lenguajes expresivos al *ser humano artista*, que en el drama musical wagneriano es representado por el actor dramático. Podemos observar así que lo que propone Wagner es, en gran medida, una concentración de los recursos artísticos en la propia figura del ser humano en cuanto artista y en cuanto ser viviente. Y es aquí donde podemos establecer una clara conexión con la figura de las *geisha* en cuanto seres humanos completamente modelados por su arte, tanto en su propia estampa, como en todos los aspectos de su vida, es decir, en cuanto obras de arte vivientes. De esta forma, si seguimos el desarrollo de la exposición de Wagner como sigue a continuación, podremos descubrir de qué forma pueden ser estas ideas aplicadas al caso de las *geisha*:

En el teatro preparado por el arquitecto y el pintor entra ahora el *ser humano artista*, del mismo modo que el ser humano natural entra en el escenario de la naturaleza. A todo cuanto el *escultor* y el *pintor de acontecimientos históricos* se aplicaron para que tuviese figura en la *piedra* y sobre el *lienzo*, a eso le dan ahora figura *en ellos mismos*, en su

³ Wagner, *La obra de arte del futuro*, 134.

⁴ *Ibíd.*, 138-139.

⁵ *Ibíd.*, 139.

propia estampa, en los miembros de su cuerpo, en los rasgos de su rostro, logrando así su vida artística consciente. El mismo sentido que guiaba al escultor en la captación y la reproducción de la figura humana es el que ahora guía al *actor* en su forma de tratar y conducir su cuerpo, que es real. El mismo ojo que posibilitaba al pintor de escenas históricas, con su dibujo y sus colores, mediante la disposición de los ropajes y la distribución de los grupos, dar con lo bello, lo agradable y lo apropiado, ordena ahora la *manifestación humana* real en su plenitud.⁶

Según lo dicho, podríamos observar que la totalidad de la figura de las *geisha* está compuesta a partir de la trasposición de caracteres escultóricos y pictóricos como los que Wagner ha resumido aquí. De este modo, «su propia estampa», sería la simple visión de la *geisha*, su simple presentación, que ya calificamos como *un espectáculo completo* al estudiar cómo el arte del cabello, el maquillaje escénico y el kimono confluían en su figura. «Los rasgos de su rostro» habrían sido concebidos en ellas a través de su pintura facial, bosquejados en términos claramente pictóricos. «La forma de tratar y conducir su cuerpo» se referiría en las *geisha* a la perfecta ejecución que deben hacer en todos sus movimientos y gestos gracias a la práctica de la danza, de la ceremonia del té y de las directrices de la Escuela Ogasawara de protocolo, al igual que la adopción de la postura correcta o *seiza*. Asimismo, «la disposición de los ropajes» queda materializada por el kimono y toda su movilidad, junto con la distribución de los grupos, que son representados por las agrupaciones que forman las *geisha* para la interpretación de la danza tradicional.

Todo ello tiene lugar en el «entorno espacial perfecto» que la arquitectura ha preparado para realizar hasta la última de las exigencias derivadas de los requisitos para este «nuevo arte», como define Wagner. Como enunciamos, se trataría del propio *karyūkai* de Kioto, compuesto por los cinco *hanamachi* de la ciudad, pero también, por los dos escenarios concretos en que estas artistas hacen su aparición: las *ochaya* y los teatros o *kaburenjō*.

⁶ *Ibíd.*, 147-148.

En estos últimos, la pintura también ejerce su doble papel, transformándose, como señala Wagner, en escenografía, para hacer presente la naturaleza a través de la pintura de paisajes. Así ocurre en las grandes actuaciones de danza, donde la escenografía de estas obras tiene la misión justamente de representar, en todo momento, el paisaje natural. Este igualmente está siempre presente en los motivos naturales pintados sobre el kimono.

Siguiendo en este mismo fragmento, Wagner continúa del siguiente modo:

El escultor y el pintor le quitaron al trágico griego el *coturno* y la *máscara*, elementos que, siguiendo siempre una determinada convención religiosa, continuaban acompañando los movimientos del ser humano real. Estas dos artes figurativas aniquilaron con razón esa última deformación del ser humano en cuanto artista puro y, con ese gesto, dieron figura por anticipado, tanto en la piedra como sobre el lienzo, al actor trágico del futuro.⁷

Al igual que Wagner considera un acierto acabar eliminando la máscara y el coturno para llegar al artista puro, el mundo de la flor y el sauce acaba eliminando la pintura facial a modo de máscara de la *geisha* y sus *okobo* de *maiko*, un calzado muy similar a los coturnos, cuando se ha llegado al estatus de *geiko* sénior o *geisha* pura. Como ya explicamos al estudiar las etapas de esta carrera profesional, ello se debe a que establecen una proporcionalidad inversa entre el ornamento y la maestría de la *geisha*. De este modo, cuando la *geiko* cumple los treinta años, ya no necesita llevar el maquillaje, ni la *katsura*, ni los *okobo*, que quedarán reservados únicamente para las ocasiones especiales. No son necesarios puesto que ha logrado un dominio de las artes tal, que ha conseguido integrar su *gei* a su persona, manifestándose en todos los aspectos de su vida. Por último, el texto aclara:

Ambas artes deben permitir que el ser humano se dé en la realidad de la misma manera en que lo vieron en aquella verdad no deformada, y deben hacer que esa figura suya, que en cierta forma describieron, consiga una representación corpórea llena de nervio y de viveza.

⁷ *Ibíd.*

De esta manera, lo que en el arte figurativo es ilusión pasa en el drama a convertirse en realidad: el artista figurativo tiende su mano al *bailarín* y al *mimo* para transformarse en ellos, para ser él mismo bailarín y mimo. – En la medida en que sea, de alguna forma, capaz de eso, tendrá que transmitirle al sentido de la vista el sentimiento y la voluntad del ser humano interior. Para comunicar plásticamente su movimiento y su figura, sea individualmente o en compañía de los otros miembros de la representación, dispone, a lo ancho y a lo largo, de todo el espacio escénico. Pero cuando su potencial se agota, cuando la plenitud de su querer y de su sentir le impelen a exteriorizar al ser humano interior por medio del *lenguaje*, entonces la palabra revela su propósito, claramente consciente: él se convierte en *poeta*, y, para ser poeta, en *artista del sonido*. Ahora bien, en tanto bailarín, artista del sonido y poeta, *él* es uno y el mismo, no es ninguna otra cosa sino un *ser humano artista y actor, que en consonancia con la máxima plenitud de sus facultades se comunica a la suprema fuerza receptiva*.⁸

Siguiendo esta misma progresión de ideas, las *geisha* se presentan como un artista real, viviente, no como una representación corpórea, sino como el cuerpo de un ser humano que existe en plenitud. Su figura, modelada por las artes plásticas, tiende igualmente la mano al bailarín y al mimo para transformarse en ellos. Como hemos explicado, las *geisha*, como bailarinas profesionales, desarrollan un estilo de danza pantomímica que es el *nihon buyō*. Su expresividad, queda completada por la forma en que esta pantomima refleja, con sus movimientos, la narración poética interpretada por la parte vocal de la música, uniéndose así por completo estas artes.

Sin embargo, lo más importante, no es simplemente que estas artes queden unidas, sino que, siguiendo la forma en que se expresa Wagner, que se unan en el mismo artista, ese que es al mismo tiempo bailarín, músico y poeta, quien no es ninguna otra cosa sino un «ser humano artista y actor».

⁸ Ibíd., 148.

Y es que, llegados a este punto, bien parece que Wagner, más que proponer unir todas las artes en una *obra*, parece querer unir las artes en un *artista*, en un artista o intérprete total, una perspectiva bajo la cual las *geisha* se ajustarían aún mejor a esta idea de la *gesamtkunstwerk*.

Realizar una sistematización completa sobre cómo se articulan las artes en la figura de las *geisha* puede resultar problemático, ya que no se ciñen al formato habitual que presentan otros proyectos propuestos como obra de arte total, en los que suele ser una de las artes la que se sitúa como eje de toda la composición. Así, por ejemplo, en el caso del proyecto wagneriano, este eje es constituido por el drama musical. En el caso de *Las cuatro partes del día*, de Ph.O. Runge, es la pintura el arte que ejerce claramente este papel, al igual que en el proyecto inacabado de Caspar David Friedrich o en las *Ninfeas* de Claude Monet.

En cambio, en el caso de las *geisha* como obra de arte total, son las propias artistas quienes se comportan como eje de toda la composición. Ello se debe a que no son únicamente actrices o bailarinas, músicos u oficiantes de ceremonia del té, sino que son todo ello al mismo tiempo. Es en ellas donde se da una comprensión total de las artes que hace que en cada actuación concreta que realicen, bien sea un festival de danza, una *ozashiki* o una ceremonia del té, siempre esté asegurada la confluencia de todas las artes en síntesis. De esta forma, responderían a esa idea que dibuja Wagner de un ser humano artista y actor que, en consonancia con la máxima plenitud de sus facultades, aquellas que las *geisha* se afanan en perfeccionar simultáneamente durante toda su vida, se comunica a la suprema fuerza receptiva.

No obstante, aunque pudiéramos considerar que las *geisha* representan un desplazamiento del eje central de la composición desde la *obra* hacia el *artista*, este podría ser restituido a su posición original si tenemos en cuenta que, a través de una transformación completa, son las propias *geisha*, como artistas, quienes acaban convirtiéndose ellas mismas en obra; en una obra de arte viviente. De este modo, el círculo volvería a cerrarse.

4.3. Las *geisha* como obra de arte total y su relación con la sociedad moderna

En la primera parte de esta investigación, explicamos las características de la cosmovisión y la estética tradicional japonesa para establecer respectivamente su correlación con la cosmovisión romántica y con la teoría de la obra de arte total. Después planteamos que ambas concepciones podían ser consideradas sustratos similares en los que podía germinar un mismo fruto estético; la obra de arte total. Como bien observamos, la aparición de esta categoría estética en la cultura tradicional japonesa surgiría, a diferencia del Romanticismo, no con el propósito de regenerar con su poder estético una sociedad ya fragmentada, sino como una forma de manifestar y celebrar la unidad y armonía de la que ya disfrutaba dicha sociedad. De este modo, respondería no a la idea de un arte sentimental sino a la de un arte ingenuo, según la distinción que también estudiamos.

Según esta visión, el arte tradicional japonés sería así un arte ingenuo que habría dado como fruto, como flor, a las *geisha* como obra de arte total. Estas, al establecerse su profesión firmemente hacia 1750, en pleno apogeo cultural del periodo Tokugawa, habrían surgido entonces como una manifestación artística propia de la sociedad premoderna. Es decir, habrían surgido sin tener que desempeñar su función, en cuanto obra de arte total, como reacción y antídoto ante la configuración de la sociedad bajo una forma moderna. Sin embargo, dicha modernización de la sociedad japonesa llegó y lo hizo con la llamada Restauración Meiji en 1868 y con la rápida occidentalización del país. Entonces sí, la institución de las *geisha* habría cumplido también con esta última función en cuanto obra de arte total. De hecho, este momento supuso la verdadera constitución de su identidad social.

Como vimos al explicar el origen y la historia de esta profesión, ante el cambio radical que se estaba produciendo en toda la sociedad y en todos los aspectos de la vida, las *geisha* se debatieron entre dos caminos: ser las más vanguardistas o convertirse en las fieles guardianas de la tradición. La perspectiva de que el mundo que habían conocido hasta el momento desapareciera por completo, dado que las políticas iniciadas durante la Restauración Meiji dejaban claro que se trataba de un proceso irreversible, hizo que el

mundo de la flor y el sauce se blindara. La institución de las *geisha* optó por aislarse para sobrevivir y en esa elección estuvo el éxito, ya que justamente la adquisición del estatus de guardianas de la tradición es lo que las ha otorgado todas las características que les hacen ser consideradas una expresión artística única y, según la perspectiva de esta investigación, una obra de arte total.

Esta confrontación de mundos queda muy bien reflejada en el siguiente fragmento de la novela de Tokuda Shūsei *Shukuzu* (Un mundo en miniatura) de 1941, sobre cuya pista nos sitúa Liza Dalby:

A veces parecía como si el mundo de la flor y el sauce que se refugiaba en los callejones de ese distrito fuera a desaparecer empujado por la marea del cambio que acompañaba a cada periodo. En un momento determinado, la buena educación y los cortes de pelo al estilo japonés de sus habitantes fueron víctimas de las modas occidentales y de la ola modernizadora posterior a la primera guerra mundial. Bajo la cegadora luz del día, las geishas parecían, en contraste, algo ridículas, antiguos anacronismos, mientras paseaban Ginza abajo. Al haber sido el niño mimado de los políticos poderosos y de los magnates financieros durante la era Meiji, ese mundo de bajos fondos había desarrollado unas raíces profundas. Junto al monte Fuji, a los cerezos en flor y al kabuki, había sido ensalzado incluso por los extranjeros como una de las glorias de la civilización japonesa. Recientemente, con la reafirmación de los auténticos gustos japoneses, ha recuperado su antigua prosperidad y se ha beneficiado enormemente de una economía de guerra en auge bajo estrictos controles del gobierno y de las obligaciones sociales de las clases altas, que favorecieron sus locales con sus banquetes y fiestas. Incluso si la renovada prosperidad demostraba ser un fenómeno puramente temporal, era claramente indicativa de los vínculos inextricables que unían esta institución con la estructura de la sociedad y las fortunas de la nación.¹

¹ Shūsei Tokuda, *Shukuzu in the Tokuda Shūsei zenshū* (Tokio: Sekkasha, 1961) citado en Liza Dalby, *Geisha: El mundo secreto de las geishas* (Barcelona: Círculo de Lectores, 2000), 115.

Efectivamente, siguiendo la expresión de este autor, las *geisha* han logrado sobrevivir a las mareas del cambio que acompañaban a cada periodo: han logrado mantenerse intactas desde la segunda mitad del siglo XVIII, durante todo el siglo XIX, durante todo el siglo XX y durante estas primeras décadas del siglo XXI. Lo han hecho gracias a la aceptación de su papel como guardianas de la tradición, una función que las ha traído hasta nuestros tiempos y que es lo que permite que podamos seguir disfrutándolas hoy.

De este modo, si en la actualidad estas artistas resultan tan valiosas y excepcionales, es porque las *geisha* como obra de arte, no serían una recreación de la organicidad del arte y de la sociedad del pasado, no serían un artificio, sino su fruto original. Serían la flor de ese arte y sociedad premodernos, genuinos, que habría logrado mantenerse viva a través de los tiempos como si de una pieza de *ikebana* se tratase. Por este motivo, quienes acuden al *karyūkai* para disfrutar de sus artes no solo buscan la evasión del día a día, sino también revivir la esencia del Japón tradicional.

4.4. La tradición del pueblo japonés en la autoría de las *geisha* como obra de arte total

Una de las características propias de la *gesamtkunstwerk* wagneriana consistía en que el autor de la obra de arte total debía ser el pueblo. Este estaba conformado para Wagner por «todos aquellos *que sienten una necesidad comunitaria* [...] que pueden esperar la satisfacción de su necesidad únicamente en la satisfacción de la necesidad común y en consecuencia emplean toda su fuerza vital para satisfacer esa necesidad».¹ Teniendo esta definición en cuenta, se preguntaba el compositor en *La obra de arte del futuro*:

¿Quién será el *artista del futuro*? ¿El poeta? ¿El actor? ¿El músico? ¿El artista plástico? - Digámoslo en una palabra: *el pueblo*. El mismo pueblo, al que hoy en día nosotros mismos le debemos la única obra de arte verdadera que habita en nuestro recuerdo y que no hemos imitado sino deformándola; el pueblo, que es el único al que le debemos el arte en general.²

De este modo, Wagner consideraba que, de una forma ideal, la obra de arte del futuro no debería exigir a ninguna persona aislada el esfuerzo por reunir las distintas formas de arte, sino que debía ser una obra colectiva. Debía ser el resultado de un esfuerzo comunitario de modo que «el genio no estará ya aislado, sino que todos participarán en el trabajo del genio, el genio será un genio colectivo».³

Al ser esta una postulación ideal que Wagner veía confrontada con la realidad, la participación de este genio colectivo en el ciclo *El anillo del Nibelungo* tenía lugar, por un lado, mediante el empleo del mito como base de los dramas musicales que conformaban su tetralogía. Por otro lado, como vimos, se traducía en la colaboración con distintos especialistas que le ayudaron a materializar su obra bajo sus directrices. Esta última práctica, que consistía en una colaboración ideal de artistas, era compartida también como vimos por los autores del primer Romanticismo alemán, quienes conformaron una comunidad ideal

¹ Wagner, *La obra de arte*, 35.

² *Ibíd.*, 164.

³ Wagner, *Arte y revolución*, 76.

de amigos, el Círculo de Jena, en el cual se practicaba, por ejemplo, la *symphilosophie*. Del mismo modo vimos otros ejemplos, como la programada colaboración del poeta Ludwig Tieck y del compositor Ludwig Berger en la realización del conjunto pictórico *Las cuatro partes del día* del pintor Ph.O. Runge.

Esta idea de una colaboración de artistas de cada una de las modalidades artísticas se vería reflejada en distintas propuestas posteriores. Sin duda, la más representativa de ellas sería la de la Escuela de Arquitectura y Diseño de la Bauhaus, que suele ser señalada como uno de los grandes hitos de la evolución de la idea de obra de arte total posterior a su formulación en el Romanticismo. Esta escuela proclamaría una unión colaborativa de artistas y artesanos en su manifiesto de 1919 escrito por Walter Gropius:

En la actualidad [las artes figurativas] se encuentran en un estado de aislamiento autárquico, del que pueden escapar solamente mediante una colaboración consciente de todos aquellos que actúan en este campo. [...] ¡Así pues, formemos una nueva corporación de artesanos, pero sin aquella arrogancia que pretendía erigir un muro infranqueable entre artesanos y artistas! Aportemos todos nuestra voluntad, nuestra inventiva, nuestra creatividad en la nueva actividad constructora del futuro, que será todo en una sola forma: arquitectura y escultura y pintura, y que millares de manos de artesanos elevarán hacia el cielo como símbolo cristalino de una nueva fe que está surgiendo.⁴

Si tuviéramos que reflexionar sobre de qué manera el pueblo japonés interviene como autor de la obra de arte total conformada por las *geisha*, habría un concepto clave al que atender que sería el de la tradición. Las *geisha*, tanto como obra de arte total como simples artistas, no son la creación ideada por un único genio individual, al modo en que Richard Wagner por ejemplo compuso su ciclo *El anillo del Nibelungo*, sino que por el contrario, como observamos al estudiar su origen, proceden de una larga estirpe de intérpretes femeninas a lo largo de la historia del país nipón.

⁴ Walter Gropius, «Programa de la Bauhaus Estatal de Weimar (1919)», en *La Bauhaus: Weimar Dessau Berlin 1919-1933*, ed. de Hans M. Wingler, trad. de Francisco Serra Cantarell (Barcelona: Gustavo Gili, 1975), 40-41.

Sin embargo, el momento en que verdaderamente constituyeron su identidad artística fue el momento en que decidieron convertirse en las guardianas de la tradición y esta es la propia de la cultura japonesa, que habría sido creada y transmitida por los japoneses en cuanto pueblo. Sería de esta forma como podríamos atribuir al pueblo japonés la autoría de las *geisha* como obra de arte total.

De esta manera, las *geisha* han sido configuradas por la propia tradición que tratan de conservar, pero además, lo hacen reflejando la riqueza de la diversidad de sus fuentes: el estilo de danza que interpretan, el *nihon buyō*, se nutre de danzas folclóricas, de las danzas del teatro kabuki y de danzas del teatro *nō*. Sus múltiples géneros musicales, provienen también de contextos muy distintos, como el *kouta*, que como explicamos, se desarrolló entre la clase de los comerciantes de finales del Periodo Tokugawa en el antiguo Edo. El lenguaje que emplean, el *kyō kotoba*, parece tener sus orígenes en la corte imperial. Por su parte, las festividades que se celebran provienen directamente del sintoísmo y del budismo. Igualmente, muchos de sus eventos conmemoran hechos históricos, como la gran ceremonia del té que auspició Toyotomi Hideyoshi en 1587 la cual es recordada cada 25 de febrero con la celebración del *Nodate*, etc. Todo ello hace que las *geisha* muestren un inestimable valor como forma de conservación de una parte importante del patrimonio cultural japonés, de su tradición.

Sin embargo, mantener viva dicha tradición exige un gran esfuerzo, un esfuerzo que no puede ser asumido de ningún modo por un solo individuo, pero tampoco únicamente a través de la perseverancia de cada una de las generaciones de *geisha* que se suceden dentro de dicha sociedad matriarcal. Mantener viva la tradición requiere del respaldo de una comunidad mayor, y es por ello, que en el caso de la configuración de las *geisha* como obra de arte total, también podemos observar cómo se produce esa colaboración de artistas. Como hemos ido viendo a lo largo de la exposición de toda la segunda parte de esta investigación, es necesaria e imprescindible la participación activa de muchos profesionales para que puedan realizarse todos los aspectos que componen esta profesión artística.

De esta forma, están involucrados todos los artesanos que participan en la creación de los kimonos, desde aquellos que producen artesanalmente los tejidos de seda, los que se encargan de pintar sus diseños a mano, bordarlos, etc. hasta los sastres que finalizan su

confección, así como para la producción de los *obi*. También los artesanos encargados de la producción de los complementos necesarios para el atuendo de las *geisha*, como fabricantes de sombrillas, de los bolsos conocidos como *ozashiki-kago*, del calzado especial para *maiko* y *geiko*, es decir, tanto *okobo* como sandalias *zori* y *geta*. Lo mismo ocurre con los joyeros que elaboran los costosos broches *obi-dome* de las *maiko* o aquellos que se encargan de fabricar los abanicos o *sensu* para la interpretación de la danza tradicional, por ejemplo.⁵

Igualmente están involucrados los artesanos del cabello, entre los que figuran tanto los peluqueros especializados en los peinados para *maiko*, como los fabricantes de pelucas hechas de pelo natural para las *geiko*. Relacionados con ellos también figuran los artesanos de los adornos para el cabello como las *kanzashi*. Fuera de este ámbito la lista de miembros continúa con los profesionales de danza y música tradicional, que ejercen tanto de maestros como de coreógrafos y compositores, pero también figuran los decoradores de teatro, ceramistas, paisajistas, calígrafos, etc.⁶

Sin estar sujetos a distinciones de clase entre artistas y artesanos, ya que estas no existen para la estética tradicional japonesa, que concede a todas las manifestaciones artísticas el mismo valor, todos ellos realizan un verdadero esfuerzo comunitario. Así, dedican sus vidas a sus respectivas profesiones, las cuales son transmitidas, en la mayoría de los casos, de generación en generación. Y es que, aunque estos profesionales también ofrecen sus servicios para otras áreas del mundo tradicional de las artes, como proveedores, por ejemplo, para el teatro kabuki y el teatro *nō*, es el *karyūkai* el que representa su sustento fundamental, de modo que de su unión depende también la supervivencia de sus propias profesiones. De esta forma, como explicamos al introducir el mundo de la flor y el sauce, estos profesionales pueden ser considerados una auténtica comunidad; la comunidad del *hanamachi*.

⁵ Véase Gallagher, *Geisha*, 45.

⁶ *Ibíd.*

4.5. La creación de un mundo aparte en las *geisha*

Como vimos, la obra de arte se manifiesta como todo un mundo creado al margen del mundo real, ya que conlleva unas reglas de funcionamiento y de conducta propias, distintas de las de la realidad externa y cotidiana. En el caso de la obra de arte total, esta creación es mucho más compleja, de modo que la obra no solo se constituye como un mundo autónomo y separado del mundo real, sino que, en muchos proyectos, acabará convirtiéndose en una obra penetrable y transitable para el espectador. De este modo, se configura como un mundo tangible y cercado.

Uno de los proyectos donde podemos comenzar a observar cómo se manifiesta esta característica en una obra considerada como obra de arte total son las *Ninfas* de Monet. Para Julián Zugazagoitia entrar en las salas del Museo de la Orangerie es verdaderamente introducirse en un mundo aparte, ya que es un espacio concebido con el único fin de la experiencia estética. Se trataría de un espacio en que el espectador tiene la posibilidad de circular libremente para poder percibir las sensaciones provocadas por la obra de distintas formas. De este modo, se reforzaría la sensación de encontrarse en un universo cerrado y tranquilizador. Para apoyar esta idea, el autor nos recuerda la valoración que hacía Andy Warhol sobre este espacio, al considerarlo como el primer entorno artístico de la historia occidental en no tener una función utilitaria o religiosa.¹

El siguiente proyecto donde sin duda se manifiesta esta característica son los parques temáticos de Walt Disney, propuestos por Matthew Wilson Smith como una obra de arte total. Como explica este autor, el máximo deseo del creador norteamericano era que sus visitantes sintieran que estaban en otro mundo y bajo esta premisa, hacía todo lo posible para crear un mundo nuevo lo suficientemente separado del mundo exterior. De esta forma, al no haber podido evitar que su primer parque, *Disneyland*, se hubiera visto finalmente rodeado por distintos negocios como restaurantes y hoteles ajenos a la compañía, se aseguró de comprar las tierras suficientes para construir su segundo parque temático, *Disneyworld*. Este presenta un tamaño dos veces equivalente a la isla de

¹ Zugazagoitia, «Archéologie d'une notion», 83-85.

Manhattan e incluso sigue funcionando en la actualidad con una gran autonomía respecto al estado de Florida, donde se encuentra.²

Estos parques se presentan no solo como mundos cercados, sino por supuesto como mundos tangibles y transitables. Según Smith, funcionan como un *teatro total* donde se produce una completa integración del público en el interior del espacio escénico, ya que el espectador puede moverse libremente dentro de él. Una parte esencial de ese teatro total serán sus actores, conformados no solo por los profesionales en arte dramático que son contratados para este fin, sino por todos los trabajadores sea cual sea su función. Todos ellos son considerados por la compañía como *trabajadores-actores*, que deben realizar una *audición* para representar un papel en el *show*. Se emplea así una retórica dramática que pretende expresar la forma artística en que es considerada la actividad desarrollada en el parque, la cual es denominada como una *total work experience*. Esta experiencia total está diseñada para poner a disposición del público un mundo completo de fantasía que se oponga totalmente a la vida cotidiana.³ Para apoyar esta idea, el autor hace referencia al testimonio de uno de los creativos de Disney a este respecto, que refleja muy bien el propósito principal que se encuentra tras la creación de estos parques:

Todavía me asombra que unos rasgos tan simples de paisaje y arquitectura funcionen tan bien para transportar a los invitados desde sus vidas cotidianas al especialmente sancionado tiempo de juego que solo el parque ofrece. Conforme los invitados atraviesan el túnel, dejan atrás la rutina diaria de trabajo, mantenerse a salvo, obedecer normas: entran en un espacio donde pueden jugar voluntariamente, y donde sabemos que tendrán la oportunidad de sentirse más vivos. Una vez dentro, los invitados se encuentran a sí mismos en un lugar lleno de vivos colores, flores brillantes, música suave, olores agradables y actividad por todas partes. El círculo verde que rodea el núcleo es un símbolo ceremonial, el centro: los invitados se reúnen ahí en primer lugar para planificar su tiempo de juego. Por el día, cada escena a su alrededor brilla a la luz del sol; después del atardecer, las luces de

² Smith, *Total Work of Art*, 121-127.

³ *Ibíd.*

colores brillan y centellean en la noche. Aquí, las cosas son como podrían haber sido alguna vez, o como podrían ser.⁴

Del mismo modo que en este último ejemplo, donde podemos encontrar muy bien representada esta característica es en el caso de las *geisha* como espectáculo completo. Y es que estas configuran claramente un mundo propio que, de hecho, recibe una denominación determinada: el mundo de la flor y el sauce o *karyūkai*. En este mundo operan sus propias normas de funcionamiento, costumbres y conducta, que son completamente distintas y opuestas a las del mundo exterior y cotidiano.

De este modo, se habla un lenguaje propio, la variante del *hanamachi* del dialecto de Kioto o *kyō kotoba* frente al japonés estándar, hablado mayoritariamente desde los años sesenta por las generaciones más jóvenes de la ciudad debido a la influencia de la televisión.⁵ Se sigue la antigua forma de demarcar el tiempo, marcado por el paso de las estaciones, por el calendario lunar y por las festividades religiosas del sintoísmo y del budismo, los cuales han perdido peso en gran parte de Japón. Por otro lado, se continúa vistiendo kimono a la forma tradicional, al igual que ocurre con los peinados tradicionales o con detalles como los propios complementos de uso diario, como pueden ser los bolsos o los propios paraguas, que nunca serán modernos pese a las posibles mejoras técnicas que estos puedan tener. También se sigue la estricta formalidad del protocolo y la etiqueta, que marca las interacciones de las relaciones sociales. Finalmente, y de forma destacada, se permite que los espectadores, los invitados, puedan deshacerse de sus roles sociales, de sus preocupaciones para confraternizar y disfrutar de una atmósfera de juego, de *asobi*.

Es por todo ello que este mundo permanece como un mundo aparte, ajeno al mundo real, del cual debe mantenerse separado. Un ejemplo muy ilustrativo de ello, de cómo estos dos mundos constituyen unidades separadas que no han de cruzarse, lo encontramos en el testimonio de la escritora británica Lesley Downer, quien nos relata una experiencia que deja bastante clara esta distinción.

⁴ John Hench y Peggy Van Pelt, *Designing Disney: Imagineering and the Art of the Show* (Nueva York: Disney Editions, 2003), 65, citado en Matthew Wilson Smith, *The Total Work of Art: From Bayreuth to Cyberspace* (Nueva York: Routledge, 2007), 123-124.

⁵ Aihara, *Geisha: A Living Tradition*, 34.

En una ocasión, fue invitada por parte de un alto cargo de una empresa a la celebración de una *ozashiki*, donde tuvo la oportunidad de disfrutar enormemente de la velada. Pudo confraternizar con dicho anfitrión y con el resto de invitados y por supuesto degustó todos y cada uno de los aspectos del deleite que supone el entretenimiento ofrecido por las *geisha*. Motivada por el disfrute de aquella experiencia maravillosa, quiso agradecer a su anfitrión la generosidad de su hospitalidad, de modo que, a la mañana siguiente, decidió ir a visitarle a sus oficinas.⁶

De este modo, tras intercambiar unas pocas palabras con él, se dio cuenta de que la actitud de este había cambiado por completo y de que ella, había cometido un gran error; todo lo que pasase la noche anterior en el mundo de la flor y el sauce ocurría solamente allí, no tenía repercusiones en el mundo real.⁷ Del mismo modo, como vimos, el mundo de las *geisha* está preparado para proteger su atmósfera artística frente a lo externo para que nada de lo cotidiano, ninguna de sus vicisitudes, pueda romper su ensoñación.

Si nos damos cuenta, esta separación de mundos que se crea con el mundo de la flor y el sauce, como mundo artístico que es, tiene sus raíces en la historia cultural de Japón. Como vimos en el capítulo dedicado al estudio de la estética tradicional japonesa, los espacios destinados a la exhibición artística y estética eran considerados precisamente espacios *mu'en* o fuera del orden normal de las cosas. Esta era la mejor justificación, por ejemplo, para que en la práctica de las artes *za* pudiesen unirse personas de estatus sociales diferentes, que no podían confraternizar de igual manera en el orden feudal ordinario. De hecho, el mundo de la flor y el sauce de la ciudad de Kioto se emplaza en el mismo lugar que ha sido considerado tradicionalmente como uno de esos espacios, las orillas del río Kamo, el mismo lugar donde Okuni de Izumo había ofrecido sus legendarias danzas en el año 1603. Al estar este mundo del *karyūkai* delimitado geográficamente, esta sensación de reminiscencias medievales del espíritu *mu'en* se habría visto condensada igualmente de alguna manera.

Y es que como decimos, el mundo de la flor y el sauce es un mundo delimitado geográficamente, pues además de constituirse como un mundo autónomo, en cuanto obra de arte total se presenta también como un mundo tangible y cercado, como resulta

⁶ Downer, *Geisha*, 357.

⁷ *Ibíd.*

evidente en cualquier mapa de Kioto. De este modo, se convierte en un mundo penetrable y transitable por parte del espectador. Se trata de un microcosmos dentro de la ciudad, que ha mantenido su carácter distintivo gracias a su hermetismo.

De esta forma, los cinco distritos especiales de la ciudad de Kioto que constituyen el *karyūkai*, se presentan como un *teatro total* que sirve como escenario global donde las *geisha* hacen su aparición y donde los espectadores se convierten a su vez en visitantes, ya que tienen la oportunidad de recorrer libremente este espacio escénico. De hecho, hay una multitud de personas que visitan cada día estos distritos, no para acudir a los festivales de danza o para participar como invitados en la celebración de una *ozashiki*, sino simplemente para ver con sus propios ojos, como puros espectadores, a una de estas espectaculares artistas atravesando sus calles para acudir a una de sus citas.

Dentro de este escenario global que constituyen estos distritos, se incluyen como sabemos dos escenarios propios. El primero de ellos son las *ochaya* o casas de té, que constituyen un espacio escénico que el invitado puede transitar libremente y donde, como vimos, se rompe la separación entre público y escenario para lograr su integración como espectador. El segundo son los teatros o *kaburenjō* de cada uno de los *hanamachi*, los cuales, a pesar de presentar una estructura teatral clásica, donde el escenario se encuentra alzado sobre el patio de butacas, también se rompen algunas convenciones para lograr una mayor integración del espectador. De este modo, el elenco de *geisha* encargado de la parte musical, es decir, aquellas que desempeñan el rol de *jikata*, se dispone en una galería que se encuentra a un lado del patio de butacas, normalmente el izquierdo. Junto a él, justo delante, se dispone una pasarela desde donde hacen su entrada el resto del reparto de la actuación, que serán las *maiko* y *geiko* encargadas de la interpretación de la danza dentro de su rol como *tachikata*.

Sin embargo, el mundo de la flor y el sauce tiene un plus de veracidad como teatro total. Mientras otras representaciones finalizan y los artistas y actores se apartan de sus roles interpretativos para retornar a sus hogares, en este caso todo es real. Sus *personajes* habitan de forma efectiva en este mundo, de forma que viven en él de manera permanente y lo abandonan en relativamente pocas ocasiones.

Esta es la forma que encuentra el mundo de la flor y el sauce para lograr su propósito; crear un mundo en el que solo haya belleza, un *locus amoenus* en el que el espíritu se libere. Es un mundo que, al estar concebido con el único fin de proporcionar la experiencia estética, cuida hasta el más mínimo detalle para conseguirla y mantenerla: la decoración, los gestos, los aromas, los sonidos, el lenguaje, etc. y de forma muy relevante, la integración con la naturaleza, que será abordada en el siguiente capítulo.

4.6. La integración de la naturaleza en las *geisha*

Como vimos en su correspondiente apartado, esta característica esencial se fundamentaba en la necesidad de hacer presente la naturaleza en la obra de arte por medio de la referencia a sus manifestaciones externas. Era señalada por el propio Wagner en *La obra de arte del futuro* como un elemento esencial, ya que permitiría que el ser humano se reencontrara a sí mismo en esa fuerza eternamente creadora, que actúa en el conjunto de todo lo individual. Al mismo tiempo, la integración de la naturaleza sería aquello que permitiría que la obra de arte del futuro ofreciese «la plena comprensión de la vida».¹ Si bien en la teoría wagneriana la satisfacción de dicha necesidad recaía en el papel de la pintura de paisaje, en *Las cuatro partes del día* de Philipp Otto Runge, la presencia de la naturaleza cobraba aún mayor importancia. No solo se trataba de integrarla, sino que esta era el tema principal, tratando el pintor de capturar su devenir al representar lo más esencialmente posible sus ciclos internos.

Es tal la importancia que denota entonces esta característica que por ello conviene mencionar aquí el conjunto de las *Ninfeas* de la Orangerie de Claude Monet, que había sido propuesto por Julián Zugazagoitia como obra de arte total, precisamente, porque su ambición principal era lograr interiorizar la naturaleza. En este caso, donde el punto de partida es óptimo, pues estamos ante una pintura de paisaje, se da un paso más para lograr su objetivo al constituirse como una serie, ya que en opinión de Zugazagoitia, «toda serie evoca el infinito al mismo tiempo que el sentido de la totalidad. La serie es un intento de alcanzar una visión total del paisaje».² Así lo habría logrado de manera efectiva el pintor francés, a ojos de este autor:

Monet condensó en esta obra toda su experiencia de la naturaleza, hasta el punto de que no tenemos la impresión de estar frente a una representación de la naturaleza, sino en el mismo seno de la naturaleza en evolución [...] Las sutiles transiciones de tonalidades de una sala a otra, de una composición a otra, permiten pensar que todas las estaciones

¹ Wagner, *La obra de arte*, 134-148.

² Zugazagoitia, «Archéologie d'une notion», 81, traducción propia.

están representadas, que todas las horas del día y de la noche están sintetizadas en esta obra total.³

Al estudiar el caso de las *geisha*, vemos que la integración de la naturaleza en su mundo es incontestable. Se produce, tanto en su propia figura, como en los espacios en que esta hace su puesta en escena. En primer lugar, en el teatro total que queda configurado por las edificaciones tradicionales del *karyūkai*, donde se da una simbiosis perfecta entre arquitectura, jardinería y paisajismo. En segundo lugar, en los propios teatros o *kaburenjō*, cuyos decorados siempre hacen referencia a los elementos naturales. A este respecto, destacan los decorados de los *Miyako Odori*, que representan las cuatro estaciones en lugares célebres de Kioto donde se presencian eventos naturales como el florecimiento de los cerezos o el verdecir de las hojas de sauce. Precisamente, como vimos, la celebración de los festivales de danza estaba marcada por este calendario de eventos naturales.

Así, del mismo modo que en ocasiones anteriores, no solo se hace presente la naturaleza, sino que se representa su ciclo estacional, una representación que es continua y está presente en todas las ocasiones posibles. De esta forma, aparece en los motivos y diseños del kimono y del *obi*, así como en sus combinaciones de colores; en los adornos del cabello; en el tipo de plantas que se utilizará en cada *ikebana*; en las canciones que se interpretarán en las *ozashiki*, que también dependen del ciclo estacional. También está presente en los motivos del rollo de caligrafía y de la pintura *sumi-e* que se colocan en el *tokonoma*, tanto en las *ozashiki* como en la celebración de la ceremonia del té; en las palabras clave que se escogerán al crear un poema; en el tipo de platos que degustarán los comensales en la celebración de la *ozashiki*, etc.

Pero además, en esta ocasión hay un plus, puesto que no se trata simplemente de representar este ciclo vital, sino de vivirlo, de seguir el transcurrir de las estaciones y sus meses en tiempo real, simultáneamente a como transcurren en la naturaleza. Tiene que haber una correspondencia exacta entre el motivo decorativo o poético que se escoge y la estación en curso, porque de lo que se trata es, no solo de integrar e interiorizar la naturaleza, sino de estar en armonía con ella. Y es que, si bien recordamos, la función del arte en la cultura

³ Ibíd., 86, traducción propia.

tradicional japonesa era, precisamente, manifestar la armonía del espíritu del hombre con la naturaleza, puesto que nos ayuda a recordar que ambos conforman una única unidad.

Así podemos comprobar cómo en el caso de las *geisha* las estrategias para lograr esta integración se multiplican, y cómo el principio de corresponder al devenir natural es llevado hasta sus últimas consecuencias.

Tras este empeño se encuentra, por otro lado, el propio propósito de las *geisha* como fenómeno estético-artístico; crear un mundo total de belleza. En este aspecto, la omnipresencia de la naturaleza también resulta imprescindible, ya que esta representa precisamente para los japoneses el culmen de lo bello.

4.7. La presencia de lo espiritual en las *geisha*

A lo largo de esta investigación hemos podido comprobar cómo las *geisha* presentan muchos de los rasgos que caracterizan a la obra de arte total: la unión y síntesis de las distintas artes, la unión de arte y vida, la creación de un mundo aparte, la integración de la naturaleza, la estrategia de la retrocartografía, la ocultación de los mecanismos de producción, la integración del espectador, etc. Sin embargo, como explicamos en la primera parte de este estudio, el más importante de todos ellos es que detrás de las *geisha* como obra de arte total se encuentre un componente espiritual que anime su creación, que haya una búsqueda de trascendencia. Es con esta característica con la que queremos poner fin a esta tercera y última parte y con ella, a toda nuestra exposición.

Como explicamos en el capítulo dedicado al estudio de la estética tradicional japonesa, en esta cultura el arte constituye un modo de acceso a la dimensión espiritual, de modo que el fin de la experiencia artística y estética es encontrarse en unidad con el mundo. La práctica de las artes muestra todo un trasfondo de conocimientos vitales, que hace que cada una de ellas sea considerada como una forma de educación. Tras profundizar en cómo esta íntima relación entre el arte y lo espiritual tenía sus orígenes en la historia de la cultura japonesa, continuamos explicando cómo las artes se fueron transformando progresivamente en experiencias de construcción del carácter. Así, se constituyeron en *caminos* de desarrollo espiritual que conducían al aprendizaje de un conjunto de actitudes y valores éticos necesarios para una vida plena. Estos caminos, permiten a quien los transita, comprender primero que las dicotomías entre sujeto y objeto, individuo y sociedad, hombre y naturaleza, son ilusorias. De este modo, se acaba experimentando que todos estamos inextricablemente entrelazados, que el individuo se encuentra conectado con los demás y con la naturaleza, que todo y todos conformamos una única unidad.¹ En este sentido, el arte japonés en sí mismo comparte el mismo fin que la obra de arte total.

Dado que la práctica de las artes japonesas no se limita al aspecto técnico de estas, sino que implica como hemos visto todo un cultivo personal, podemos entender de esta manera cómo lo espiritual representará una faceta fundamental en la vida de las *geisha*,

¹ Véase Jesús González, *Filosofía de las artes*, 19-46; Suzuki, prefacio, 11-12; Ikegami, *Bonds of Civility*, 87-224; Carter, *The Japanese Arts*, 1-6; Herrigel, *Camino de las flores*, 46-78.

quienes precisamente se dedican devotamente al cultivo de cada una de las artes que conforman su *gei*.

El hecho de tener que comprender la enseñanza *no escrita* de cada disciplina, hace que en el arte japonés resulte imprescindible la figura del maestro o *sensei*. Este será entonces responsable, no solo de transmitir sus conocimientos técnicos, sino también de guiar espiritualmente a su alumno quien, en consecuencia, sentirá una profunda veneración hacia él.² Este aspecto nos permite comprender aún mejor por qué para el mundo de la flor y el sauce resulta tan fundamental que la transmisión de las artes sea una transmisión oral, de *corazón a corazón*, pero también, por qué hay tanta insistencia en que este maestro sea, si es posible, el cabeza de escuela o *iemoto* de cada una de las artes.

Estos *iemoto* serán los maestros más cualificados para transmitir la doctrina no escrita de cada una de las artes que conforman el *gei* de las *geisha*, las cuales constituyen un camino de cultivo espiritual propio. De hecho, uno de los papeles fundamentales que desempeñan las artes complementarias en la formación de las *geisha*, es el de profundizar aún más en estas prácticas espirituales. Lo que proporciona cada una de las artes que cultivan las *geisha*, en cuanto caminos de formación espiritual, es la experiencia de encontrarse en unidad con el mundo, de vivenciar que todo y todos conformamos una única unidad, es decir; la comprensión de la propia noción de totalidad. Esta comprensión imbuiría su práctica artística, de tal modo, que esta misma idea quedaría manifestada en la ejecución de sus artes, siendo así perceptible también por parte del espectador.

De esta forma, se produce una completa imbricación entre la espiritualidad y la práctica artística de las *geisha*, quienes además de rezar en el culto privado, también celebran ocasiones especiales en las que acuden a los templos y santuarios para rezar precisamente por el éxito en sus artes. Una de estas ocasiones es la conocida como *Miyabikai*, en la que todas las *maiko* y *geiko* de Gion Kōbu acuden al cercano santuario de Yasaka junto con sus maestros de danza, encabezados por la *iemoto* de la Escuela Inoue (desde el año 2000 Yachiyo Inoue V), para rezar por el éxito de sus logros artísticos cada año.

² Véase Herrigel, *Camino de las flores*, 46-78.

Sin embargo, donde mejor podemos observar la presencia de lo espiritual en el mundo de la flor y el sauce es en la propia determinación de las *maiko* y *geiko* por consagrar su vida al arte, lo que les supone renunciar a muchos de los aspectos que solo una vida ordinaria puede ofrecer. Ello las sitúa, como bien observa Kelly Foreman, en un *limbo estructural*, debido a que su identidad social se define justamente por lo que no son. Por un lado, como mujeres, no son esposas, ya que si deciden casarse tienen que abandonar la profesión, puesto que en modo alguno son las dos dedicaciones compatibles. Por otro lado, como miembros del mundo de las artes no siguen el curso natural para convertirse en profesoras, sino que se mantienen como eternas alumnas y, además, en lugar de especializarse, estudian y practican varias artes y en el caso de la música tradicional en varios de sus géneros.³

De esta forma, según la autora, presentan una ambigüedad de cara a la sociedad que solo puede encontrar un correlato justo en la vida monástica. En ambos casos, se trata de individuos que viven al margen de las normas del mundo exterior, del que además se encuentran separados físicamente. Su prioridad es la autodisciplina, se abstienen del matrimonio y se organizan en estructuras jerarquizadas basadas en el principio de obediencia.⁴ Y es que esta relación entre ambos mundos no es casual, sino que como afirma Lesley Downer, antiguamente muchas *geisha* tomaban un mismo camino al final de sus vidas; tomaban su grueso y hermoso cabello, lo cortaban, se rapaban y se convertían en monjas.⁵

Lo que empuja a estas mujeres a dedicarse en cuerpo y alma al cultivo de las artes es un impulso inicial de belleza, una impresión que las marca de tal forma, que dedicarán toda su vida a comprenderlo, experimentarlo y reproducirlo. Como afirmaba la célebre *geiko* Mineko Iwasaki, «como artista, yo deseaba educarme para reconocer la belleza en todas sus formas».⁶ Se trata de un impulso extraordinario que genera una institución extraordinaria, ya que empuja a estas mujeres a convertirse en auténticas obras de arte viviente. Cuando lo consiguen, cuando cada una de ellas consigue florecer por completo al representar ese ideal de belleza que pretenden alcanzar, se convierte a su vez en la manifestación de ese mismo impulso. Este, de nuevo volverá a impresionar a aquellas

³ Foreman, *The Gei of Geisha*, 107-108.

⁴ *Ibíd.*

⁵ Downer, *Geisha*, 150.

⁶ Iwasaki, *Vida de una geisha*, 223.

jóvenes que están llamadas a continuar con el legado, al modo en que una flor florece para marchitarse, pero dejando tras de sí su fruto y su semilla.

Así es como las *geisha*, imbuidas por la inercia y progresividad del despliegue de la organicidad, son llamadas a reproducirse de generación en generación en la vocación hacia las artes. La mayoría de las veces, a partir de un viaje escolar a la ciudad de Kioto, donde el impacto de ver a una *geisha* resulta tan fuerte y poderoso, que a la vuelta a sus hogares tomarán una de las decisiones más difíciles que una mujer de quince años puede tomar; abandonar a su familia para tratar de encarnar un ideal estético.

Para esta misión está diseñada la institución de la flor y el sauce en sí. Por un lado, ofrece un soporte vital para las nuevas aprendices, apoyándolas con la fuerza de toda una comunidad. Por el otro, se arma con todas las herramientas que la tradición le ha proporcionado para lograr formar, a cada una de sus hijas, lo más eficientemente posible, de modo que todas ellas juntas sean capaces de aproximarse, gracias a un eterno perfeccionamiento, cada vez más a ese ideal. De esta forma, si la obra de arte total se presentaba como un ideal imposible de alcanzar, las *geisha* representan, sin duda, uno de los esfuerzos más dignos en esta misión.

BIBLIOGRAFÍA

- Acosta López, María del Rosario. *Silencio y arte en el Romanticismo alemán*. S.l.: Facultad de artes Universidad Nacional de Colombia, 2006.
- Adorno, T.W. *Monografías musicales: Ensayo sobre Wagner; Mahler, una fisonomía musical; Berg, el maestro de la transición mínima*. Madrid: Akal, 2008.
- Aihara, Kyoko. *Geisha: A Living Tradition*. Londres: Carlton Books, 2005.
- Aizpún, Iosune. «La teoría de la obra de arte total como categoría formal en el primer Romanticismo alemán». *Revista humanidades* 8, n.º1 (Enero-junio, 2018): 25-50. doi: <http://dx.doi.org/10.15517/h.v8i1.31464>.
- Argullol, Rafael. *La atracción del abismo: Un itinerario por el paisaje romántico*. Barcelona: Destino, 1987.
- *El héroe y el único*. Barcelona: Acantilado, 2008.
- Arias Estévez, Matilde-Rosa. «El arte femenino en el chanoyu: Imágenes, objetos y ceramistas del periodo Meiji (1868-1912)». En *La mujer japonesa: Realidad y mito*, coord. de Elena Barlés y V. David Almazán, 173-184. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2008.
- Arnaldo, Javier. *Estilo y naturaleza: La obra de arte en el Romanticismo alemán*. Madrid: Visor, 1990.
- Babbitt, Irving. *The New Laokoon: An Essay on the Confusion of the Arts*. Boston: Houghton Mifflin Company, 1910.
- Barasch, Moshe. *Teorías del arte: De Platón a Winckelmann*. Madrid: Alianza, 1991.
- *From Winckelmann to Baudelaire*. Theories of Art, vol. 2. Nueva York: Routledge, 2000.
- Bárcenas, Alejandro. «La belleza de lo impermanente como proyecto humanista: Un ensayo sobre los orígenes de la estética japonesa y sus raíces en la filosofía alemana». *Contrastes: Suplemento IX*, n.º 9 (2004): 17-38.
- Beiser, Frederick C. *The Romantic Imperative: The Concept of Early German Romanticism*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2003.
- Benjamin, Walter. *El concepto de crítica de arte en el Romanticismo alemán*. Barcelona: Península, 1988.
- Berghaus, Günter. «The Futurist Conception of Gesamtkunstwerk and Marinetti's Total Theatre». *Italogramma*, n.º4 (2012): 283-302.

- Birkholz, Holger. «Fantasies of Fusion». En *Utopia Gesamtkunstwerk*, ed. de Agnes Husslein-Arco, Harald Krejci y Bettina Steinbrügge, 20-28. Colonia: Buchhandlung Walther König, 2012.
- Blanco, Roberto, y Mariano González. *Historia de España: Segundo bachillerato*. Madrid: Editex, 2016.
- Burwick, Frederick. *Illusion and the Drama: Critical Theory of the Enlightenment and Romantic Era*. University Park: Pennsylvania State University Press, 1991.
- Cabañas, Pilar. «Bigaku: Sobre los comienzos de la crítica de arte y la teoría estética en Japón». *Anales de Historia del Arte*, n.º 9 (1999): 367-381.
- Calvo Serraller, Francisco. «La obra de arte total, el signo de los tiempos». Conferencia presentada en el seminario *La obra de arte total: Integración y desintegración de las artes en la época contemporánea*, Universidad Internacional Menéndez Pelayo, Santander, 30 de julio de 1984 - 10 de agosto de 1984.
- «La obra de arte total: el signo de los tiempos». En *Imágenes de lo insignificante: El destino histórico de las vanguardias en el arte contemporáneo*, 13-37. Madrid: Taurus, 1987.
- Carter, Robert E. *The Japanese Arts and Self-Cultivation*. Albany: State University of New York Press, 2008.
- Castro, Augusto. *El buen halcón oculta la garra: Una reflexión sobre la modernidad del Japón*. Lima: Universidad Católica del Perú, 2002.
- Cid, Fernando. «Kabuki: Un teatro ¿sin mujer? Sombras, luces y contraluces del onnagata». En *La mujer japonesa: Realidad y mito*, coord. de Elena Barlés y V. David Almazán, 375-400. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2008.
- Compagnon, Antoine. «L'hypertexte proustien». En *L'oeuvre d'art totale*, dir. de Jean Galard y Julián Zugazagoitia, 93-108. París: Musée du Louvre; Gallimard, 2003.
- D'Angelo, Paolo. *La estética del Romanticismo*. Madrid: Visor, 1999.
- Dalby, Liza. *Geisha: El mundo secreto de las geishas*. Barcelona: Círculo de Lectores, 2000.
- *Little Songs of the Geisha: Traditional Japanese Ko-Uta*. Boston: Tuttle Publishing, 2000.
- Downer, Lesley. *Geisha: The Secret History of a Vanishing World*. Londres: Headline, 2001.

- Escobar, Almudena. «El cabello femenino en Japón». En *La mujer japonesa: Realidad y mito*, coord. de Elena Barlés y V. David Almazán, 129-154. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2008.
- Fernow, C.L. *Römische Studien*. Zürich: Gessner, 1806. <http://www.mdz-nbn-resolving.de/urn/resolver.pl?urn=urn:nbn:de:bvb:12-bsb10258208-6>.
- Finger, Anke y Danielle Follet, eds. *The Aesthetics of the Total Artwork: On Borders and Fragments*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2011.
- Follett, Danielle. «*Tout et N'importe Quoi*: The Total Artwork and the Aesthetics of Chance». En *The Aesthetics of the Total Artwork: On Borders and Fragments*, ed. de Anke Finger y Danielle Follett, 86-109. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2011.
- Follett, Danielle y Anke Finger. «Dynamiting the Gesamtkunstwerk: An Introduction to the Aesthetics of the Total Artwork». En *The Aesthetics of the Total Artwork: On Borders and Fragments*, ed. de Anke Finger y Danielle Follett, 1-25. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2011.
- Foreman, Kelly M. *The Gei of Geisha: Music, Identity and Meaning*. Hampshire: Ashgate, 2008.
- Franssen, Maarten. «The Ocular Harpsichord of Louis-Bertrand Castel: The Science and Aesthetics of an Eighteenth-Century *Cause Célèbre*». *Tractrix* 3, (1991): 15-77. <http://www.gewina.nl/journals/tratrix/franssen91.pdf>.
- Frisch, Walter. *German Modernism: Music and the Arts*. Berkeley: University of California Press, 2005.
- Gabás, Raúl Pedro. «El “todo-uno” del idealismo alemán en la poesía de Hölderlin». *Enrahonar: An International Journal of Theoretical and Practical Reason*, n.º 32-33 (2001): 43-65.
- Galard, Jean. «L'art sans oeuvre». En *L'oeuvre d'art totale*, dir. de Jean Galard y Julián Zugazagoitia, 161-182. París: Musée du Louvre; Gallimard, 2003.
- Galard, Jean, y Julián Zugazagoitia. Introducción a *L'oeuvre d'art totale*, 5-9. París: Musée du Louvre; Gallimard, 2003.
- Gallagher, John. *Geisha: Un mundo de tradición, elegancia y arte*. Madrid: Libsa, 2007.
- Goethe, J.W. «391. An Schiller: 23. Dec. 1797». En *Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe*. 4.^a ed. Vol.1, 344-346. Stuttgart: Cotta, 1881. <https://archive.org/details/briefwechselzwi01schi>.

- «Einleitung». En *Propyläen: Eine periodische Schrift*. Vol.1, III-XXXVIII. Tubinga: Cotta, 1798. <http://www.mdz-nbn-resolving.de/urn/resolver.pl?urn=urn:nbn:de:bvb:12-bsb10573925-3>.
- González Barrios, Miguel Ángel. «Utopías y realidades: Revolución, *Gesamtkunstwerk*, drama musical» prólogo a *Ópera y drama*, de Richard Wagner, 5-19. Trad. de Ángel Fernando Mayo. Madrid: Akal, 2013.
- González Moreno, Beatriz. *Lo sublime, lo gótico y lo romántico: La experiencia estética en el Romanticismo inglés*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2007.
- González Vallés, Jesús. *Filosofía de las artes japonesas: Artes de guerra y caminos de paz*. Madrid: Verbum, 2009.
- Gras Balaguer, Menene. *El Romanticismo: Como espíritu de la modernidad*. 2.^a ed. Barcelona: Montesinos, 1988.
- Griffith, Paul, y Mariko Okada. «Interlude Nihonbuyo: Classical Dance». En *A History of Japanese Theatre*, ed. de Jonah Salz, 141-149. Cambridge, NY: Cambridge University Press, 2016.
- Gropius, Walter. «Programa de la Bauhaus Estatal de Weimar (1919)». En *La Bauhaus: Weimar Dessau Berlin 1919-1933*, ed. de Hans M. Wingler, trad. de Francisco Serra Cantarell, 40-43. Barcelona: Gustavo Gili, 1975.
- Grunzinski, Serge. «L'art total, l'art métis et les prémices de la mondialisation». En *L'oeuvre d'art totale*, dir. de Jean Galard y Julián Zugazagoitia, 139-159. París: Musée du Louvre; Gallimard, 2003.
- Guldin, Rainer. «Polyglot Poetry: Multilingualism and the Aesthetics of the *Gesamtkunstwerk*». En *The Aesthetics of the Total Artwork: On Borders and Fragments*, ed. de Anke Finger y Danielle Follett, 305-326. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2011.
- Hahn, Tomie. *Sensational Knowledge: Embodying Culture through Japanese Dance*. Middletown, CT: Wesleyan University Press, 2007.
- Hartmann, Eduard V. *Filosofía de lo bello*. Valencia: Universidad de Valencia, 2001.
- Heibach, Christiane. «Avant-Garde Theater as Total Artwork? Media-Theoretical Reflections on the Historical Development of Performing Art Forms». En *The Aesthetics of the Total Artwork: On Borders and Fragments*, ed. de Anke Finger y Danielle Follett, 209-226. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2011.

- Herder, J. G. *Escultura: Algunas observaciones sobre la forma y la figura a partir del sueño plástico de Pigmalion*. Valencia: Universidad de Valencia, 2006.
- Hernández-Pacheco, Javier. «El cinematógrafo, ideal romántico de arte total». *El gnomon: Boletín de estudios becquerianos* 7 (1998):133-143.
- *La conciencia romántica: Con una antología de textos*. Madrid: Tecnos, 1995.
- Herrigel, Gustie L. *El camino de las flores: El arte del arreglo floral japonés*. Barcelona: Integral, 1987.
- Hoffmann, E.T.A. «Höchst zertreute Gedanken». En *Hoffmann's sämtliche Werke: in einem Bande*, 580-583. París: Baudry, 1841.
<https://hdl.handle.net/2027/nnc1.cu50327895>.
- Hölderlin, Friedrich. *Hiperión*. Madrid: Ediciones Hiperión, 1993.
- Ikegami, Eiko. *Bonds of Civility: Aesthetic Networks and the Political Origins of Japanese Culture*. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 2005.
- Iwasaki, Mineko. *Vida de una geisha: La verdadera historia*. Barcelona: Ediciones B, 2004.
- Jamme, Christoph, Claudia Becker, Manfred Engel y Stefan Matuschek. *El movimiento romántico*. Madrid: Akal, 1998.
- Takehi, Hisao, Ikuhiro Tamori y Lawrence Schourup. *Dictionary of Iconic Expressions in Japanese*, vol. 2. Berlín: Mouton de Gruyter, 1996.
- Kawabata, Yasunari. Prólogo a *Monuments of Civilization: Japan*, de Adolfo Tamburello, 6-8. Nueva York: Madison Square Press, 1973.
- Kawaguchi, Yoko. *Butterfly's Sisters: The Geisha in Western Culture*. New Haven: Yale University Press, 2010.
- Keene, Donald. «The Japanese Idea of Beauty». *The Wilson Quarterly* (1976-) 13, n.º1 (1989):128-135. <https://www.jstor.org/stable/40257465>.
- Kristeller, Paul Oskar. «The Modern System of the Arts: A Study in the History of Aesthetics (I)». *Journal of the History of Ideas* 12, n.º4 (1951): 496-527, <http://www.jstor.org/stable/2707484>.
- «The Modern System of the Arts: A Study in the History of Aesthetics (II)». *Journal of the History of Ideas* 13, n.º1 (1952): 17-46, <http://www.jstor.org/stable/2707724>.
- Kunsthalle de Hamburgo, exposición *Runge's Cosmos: The Morning of the Romantic Era* celebrada del 3 de diciembre de 2010 al 13 de marzo de 2011.
- Lanzaco Salafranca, Federico. *Introducción a la cultura japonesa: Pensamiento y religión*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 2000.
- *Los valores estéticos en la cultura clásica japonesa*. Madrid: Verbum, 2003.

- Lavelle, Pierre. *El pensamiento japonés*. Madrid: Acento, 1998.
- Lessing, G.E. *Laocoonte o sobre los límites en la pintura y la poesía*. Barcelona: Orbis, 1985.
- Lista, Marcella. «Des correspondances au Mickey Mouse Effect». En *L'oeuvre d'art totale*, dir. de Jean Galard y Julián Zugazagoitia, 109-137. París: Musée du Louvre; Gallimard, 2003.
- Lynch, Tom. «A Path toward Nature; Haiku's Aesthetics of Awareness». En *Literature of Nature: An International Sourcebook*, ed. de Patrick D. Murphy, 116-125. Chicago: Fitzroy Dearborn Publishers, 1998.
- Marchán Fiz, Simón. «La obra de arte total: Génesis de una categoría estético-artística y sus transformaciones». En *Arte Moderno: Ideas y conceptos*, coord. de María Martín de Arguila, 127-165. Madrid: Fundación Mapfre, 2008.
- Martínez Montalbán, Miguel Angel. *El camino romántico a la objetividad estética: La filosofía del joven F. Schlegel como programa del primer Romanticismo alemán*. S.l.: Universidad de Murcia, 1992.
- Matsunobu, Koji. «Japanese Spirituality and Music Practice: Art as Self-Cultivation». En *International Handbook of Research in Arts Education: Part 1*, ed. de Liora Bresler, 1425-1437. Dordrecht, Países Bajos: Springer, 2007.
- Miguel-Pueyo, Carlos. *El color del Romanticismo: En busca del arte total*. Nueva York: Peter Lang, 2009.
- Mika. «Baikasai and Nodate Ohchanoyu (Ume plum blossom festival)». *Sharing Kyoto*. http://sharing-kyoto.com/event_Plum_Festival.
- Montandon, Alain. *Le roman au XVIIIe siècle en Europe*. París: Presses Universitaires de France, 1999.
- Most, Glenn W. «Nietzsche, Wagner et la nostalgie de l'oeuvre d'art totale». En *L'oeuvre d'art totale*, dir. de Jean Galard y Julián Zugazagoitia, 11-34. París: Musée du Louvre; Gallimard, 2003.
- Mozart, W.A. *Cartas*. Ed. de Jesús Dini. 2.^a ed. Barcelona: Muchnik, 1997.
- Munro, Thomas. *The Arts and their Interrelations*. Nueva York: The Liberal Arts Press, 1949.
- Musée de l'Orangerie. *Histoire du cycle des Nymphéas*. <http://www.musee-orangerie.fr/fr/article/histoire-du-cycle-des-nymphéas>.
- Nakagawa, Hisayasu. *Introducción a la cultura japonesa*. Barcelona: Melusina, 2006.

- Nattiez, Jean-Jacques. *Wagner Androgyne: A Study in Interpretation*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1993.
- Nishio, Kumiko. «Chapter 1: The Kyoto Hanamachi». *The Japanese Economy* 37, n.º4 (2011): 6-19. doi:10.2753/JES1097-203X370401.
- «Chapter 2: Geiko, Maiko, Ochaya, and Okiya». *The Japanese Economy* 37, n.º4 (2011): 20-35. doi:10.2753/JES1097-203X370402.
- «Chapter 3: “No First-Time Customers”». *The Japanese Economy* 37, n.º4 (2011): 36-46. doi:10.2753/JES1097-203X370403.
- «Chapter 4: The Life of a Maiko». *The Japanese Economy* 37, n.º4 (2011): 47-60. doi:10.2753/JES1097-203X370404.
- «Chapter 5: No Wallet Required». *The Japanese Economy* 37, n.º4 (2011): 61-73. doi:10.2753/JES1097-203X370405.
- «Chapter 6: The Hanamachi Evaluation System». *The Japanese Economy* 37, n.º4 (2011): 74-89. doi:10.2753/JES1097-203X370406.
- «Chapter 7: The Women’s Vocational Schools for the Arts». *The Japanese Economy* 37, n.º4 (2011): 90-102. doi:10.2753/JES1097-203X370407.
- «Chapter 8: The Kyoto Hanamachi Enterprises». *The Japanese Economy* 37, n.º4 (2011): 103-124. doi:10.2753/JES1097-203X370408.
- Novalis. *Novalis Schriften*. París: Baudry, 1840. <https://hdl.handle.net/2027/hvd.hwspe1>.
- *Poesías completas: Los discípulos en Sais*. 2.ª ed., ed. bilingüe de Rodolfo Häsler. Barcelona: DVD ediciones, 2004.
- Novalis, F. Schiller, F. Schlegel, A.W. Schlegel, H. Kleist, F. Hölderlin, F.W.J. Schelling, F. Schleiermacher, C.D. Friedrich, W.H. Wackenroder, Ph.O. Runge, K. Ph. Moritz, J.W. Goethe, C.G. Carus, C. Brentano, L.Tieck, K.W.F. Solger, G.W.F. Hegel. *Fragmentos para una teoría romántica del arte*. Antología y edición de Javier Arnaldo. Madrid: Tecnos, 1994.
- Packer, Randall. «The *Gesamtkunstwerk* and Interactive Multimedia». En *The Aesthetics of the Total Artwork: On Borders and Fragments*, ed. de Anke Finger y Danielle Follett, 155-167. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2011.
- Pániker, Agustín. *Índika: Una descolonización intelectual; Reflexiones sobre la historia, la etnología, la política y la religión en el sur de Asia*. 2.ª ed. Barcelona: Kairós, 2007.
- Pavis, Patrice. *Dictionary of the Theatre: Terms, Concepts and Analysis*. Toronto: University of Toronto Press, 1998.

- Pérez, Dante. «Hegel y la estética del primer Romanticismo». *AdVersuS: Revista de Semiótica*, n.º 6-7 (2006). http://www.adversus.org/indice/nro6-7/articulos/articulo_perez.htm.
- Plutarco. «Sobre si los atenienses fueron más ilustres en guerra o en sabiduría». En *Obras morales y de costumbres*, trad. de M. López Salvá, vol.5, 285-309. Madrid: Gredos, 1989.
- Polheim, Karl Konrad. «Zur romantischen Einheit der Künste». En *Bildende Kunst und Literatur: Beiträge zum Problem ihrer Wechselbeziehungen im neunzehnten Jahrhundert*, ed. de Wolfdietrich Rasch, 157-178. Fráncfort del Meno: Klostermann, 1970.
- Portús, Javier. «La imagen barroca». En *Barroco*, 2.ª ed., coord. de Pedro Aullón de Haro, 299-348. Madrid: Verbum, 2013.
- Rivière, Jean. *El arte oriental*. Barcelona: Salvat, 1973.
- Roberts, David. *The Total Work of Art in European Modernism*. Ithaca, NY: Cornell University Press, 2011.
- Rodin, Auguste. *L'Art: Entretiens réunis par Paul Gsell*. París: Bernard Grasset, 1911. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k57103089>, traducción propia.
- Roetzer, Hans Gerd, y Marisa Siguan. *Historia de la literatura en lengua alemana: Desde los inicios hasta la actualidad*. Barcelona: Universidad de Barcelona, 2012.
- Runge, Ph.O. «An D.: Dresden den 6.April 1803». En *Hinterlassene Schriften*. Vol.1, 42-45. Hamburgo: F. Perthes, 1840. <https://hdl.handle.net/2027/umn.31951p01104142o>.
- Saito, Yuriko. «The Moral Dimension of Japanese Aesthetics». *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 65, n.º 1 (2007): 85-97. doi:10.1111/j.1540-594X.2007.00240.x.
- Sansom, George. *A History of Japan: To 1334*. Stanford, CA: Standford University Press, 1958.
- Schefer, Olivier. «Variations on Totality: Romanticism and the Total Work of Art». En *The Aesthetics of the Total Artwork: On Borders and Fragments*, ed. de Anke Finger y Danielle Follett, 29-51. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2011.
- Schelling, F.W.J. *El discurso de la academia: sobre la relación de las artes plásticas con la naturaleza (1807)*. Ed. de Arturo Leyte y Helena Cortés. Madrid: Biblioteca nueva, 2004.
- *Filosofía del arte*. Trad. de Virginia López-Domínguez. 2.ª ed. Madrid: Tecnos, 2006.

- «Introducción a ideas para una filosofía de la naturaleza (1797)». En *Escritos sobre filosofía de la naturaleza*. Ed. de Arturo Leyte, 69-111. Madrid: Alianza, 1996.
 - *Sistema del idealismo trascendental*. Trad. de Jacinto Rivera de Rosales y Virginia López-Domínguez. 2.^a ed. Barcelona: Anthropos, 2005.
- Schiller, Friedrich. *Cartas sobre la educación estética del hombre*. Trad. de Vicente Romano García. Buenos Aires: Aguilar, 1981.
- *Sobre poesía ingenua y poesía sentimental*. 2.^a ed., ed. de Pedro Aullón de Haro sobre la versión de Juan Probst y Raimundo Lida. Madrid: Verbum, 2014.
- Schlegel, A.W. «Die Gemählde: Ein Gespräch». En *Athenaeum*, vol.2, *Jahrgang 1799*, ed. de A.W. Schlegel y Friedrich Schlegel, 39-151. Stuttgart: Cotta, 1960. <https://hdl.handle.net/2027/uc1.b5246438>.
- «Lecciones sobre la literatura y el arte. La doctrina del arte». En *El absoluto literario: Teoría de la literatura del Romanticismo alemán*, ant. y ed. de Philippe Lacoue-Labarthe y Jean-Luc Nancy, 422-456. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2012.
 - *Ueber dramatische Kunst und Literature*. 3 vols. Heidelberg: Mohr und Winter, 1817. <https://catalog.hathitrust.org/Record/001018978>.
 - *Vorlesungen über schöne Litteratur und Kunst*. Vol.3. Stuttgart: G.J. Göschen, 1884. <https://archive.org/details/vorlesungenber03schluoft>.
- Schlegel, Friedrich. *Conversación sobre la poesía*. Trad. de Laura S. Carugati y Sandra Giron. Buenos Aires: Biblos, 2005.
- «Fragmente zur Poesie und Literatur II und Ideen zu Gedichten». En *Kritische Schriften und Fragmente: Studienausgabe in sechs Bänden*, vol.5, (1794-1818), ed. de Ernst Behler y Hans Eichner, 246-267. Paderborn: F. Schöningh, 1988.
 - «Fragmentos del “Athenaeum” (1798)». En *Fragmentos: Seguido de Sobre la incomprensibilidad*. Trad. de Pere Pajeroles, 57-190. Barcelona: Marbot, 2009.
 - «Geschichte der europäischen Literatur (1803/1804)». En *Kritische Friedrich Schlegel Ausgabe*, vol.11, *Wissenschaft der europäischen Literatur: Vorlesungen, Aufsätze und Fragmente aus der Zeit von 1795-1804*, ed. de Ernst Behler, 3-188. München: F. Schöningh, 1958.
 - «Ideas (1800)». En *Fragmentos: Seguido de Sobre la incomprensibilidad*. Trad. de Pere Pajeroles, 193-218. Barcelona: Marbot, 2009.

- «Über Goethe's Meister». En *Athenaeum*, vol.1, *Jahrgang 1798*, ed. de A.W. Schlegel y Friedrich Schlegel, 323-354. Stuttgart: Cotta, 1960. <https://hdl.handle.net/2027/uc1.b5246438>.
- Scott, A.C. *The Flower and Willow World: The Story of the Geisha Girl*. Londres: Heinemann, 1959.
- *The Kabuki Theatre of Japan*. Mineola, NY: Dover Publications, 1999.
- Shelton, Suzanne. *Divine Dancer: A Biography of Ruth St. Denis*. Garden City, NY: Doubleday, 1981.
- Shiner, Larry. *La invención del arte: Una historia cultural*. Barcelona: Paidós, 2004.
- Smith, Matthew Wilson. *The total Work of Art: From Bayreuth to Cyberspace*. Nueva York: Routledge, 2007.
- Sorg, Reto. «The Drawing as Total Artwork? Image Totality in Carl Einstein and Paul Klee». En *The Aesthetics of the Total Artwork: On Borders and Fragments*, ed. de Anke Finger y Danielle Follett, 227-252. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2011.
- Souriau, Étienne. *Diccionario Akal de estética*. Madrid: Akal, 2010.
- Steinbrügge, Bettina. «Before all, Keep That Unfortunate "Gesamtkunst" out of the Title !!! Enough of this!!!». En *Utopia Gesamtkunstwerk*, ed. de Agnes Husslein-Arco, Harald Krejci y Bettina Steinbrügge, 38-50. Colonia: Buchhandlung Walther König, 2012.
- Stoianova, Ivanka. «*Gesamtkunstwerk* and *Formelkomposition*: The Formal Principles of the Multiple Work-Totality in Karlheinz Stockhausen's *Light*». En *The Aesthetics of the Total Artwork: On Borders and Fragments*, ed. de Anke Finger y Danielle Follett, 346-369. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2011.
- Stubbe, Wolf. «Cuestiones sobre "Las horas"». En *Runge: Preguntas y respuestas; Simposio en la Kunsthalle de Hamburgo*, ed. de Werner Hofmann, 31-50. Madrid: Visor, 1993.
- Suzuki, D.T. Prefacio a *El camino de las flores: El arte del arreglo floral japonés*, de Gustie L. Herrigel, 11-12. Barcelona: Integral, 1987.
- Szeemann, Harald. «Tendencia a la obra de arte total». En *Los manifiestos del arte posmoderno*, ed. de Anna María Guasch, 185-190. Madrid: Akal, 2000.
- Tanaka, Yūko. «Evolución histórica de la geisha». *Cuadernos de Japón XVII*, n.º1 (2004): 52-56.

- Tatarkiewicz, Wladislaw. *Historia de seis ideas: Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*. 6.^a ed. Madrid: Tecnos, 1997.
- Theisen, Earl. «Here's Your First View of Disneyland». *Look* 2 Noviembre 1954: 82-89.
- Tieck, Ludwig. *Ludwig Tieck's Schriften*. 28 vols. Berlín: Reimer, 1828-1854.
<http://digital.bibliothek.uni-halle.de/hd/content/titleinfo/1861338>.
- Tollinchi, Esteban. *Romanticismo y modernidad: Ideas fundamentales de la cultura del siglo XIX*. Río Piedras: Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1989.
- Trahndorff, K.F.E. *Aesthetik oder Lehre von der Weltanschauung und Kunst*. Berlín: Maurer, 1827. https://archive.org/details/bub_gb_h54vAAAAYAAJ.
- Tymms, Ralph. *German Romantic Literature*. Londres: Methuen, 1955.
- Vilaró, Eugenia. *Geisha: Los secretos del mundo flotante*. S.l.: Shinden Ediciones, 2006.
- Viñas Piquer, David. *Historia de la crítica literaria*. Barcelona: Ariel, 2002.
- Vovelle, Michel. *Introducción a la historia de la Revolución francesa*. Barcelona: Crítica, 2000.
- Wagner, Richard. *Arte y revolución*. Trad. de Wolfgang Erger. Madrid: Casimiro, 2013.
- «Une lettre à Hector Berlioz». *Journal des débats politiques et littéraires*. 22 de febrero de 1860. <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k452258x/f2.item.r=wagner>.
 - *La obra de arte del futuro*. Trad. de Joan B. Llinares y Francisco López. S.l.: Universidad de Valencia, 2000.
 - *Ópera y drama*. Trad. de Ángel Fernando Mayo. Madrid: Akal, 2013.
- Wakayagi Ryu Japanese Traditional Dance (Nihon Buyo) Kayono-no Kai. *What is Nihon Buyo?*. https://kayononokai.com/english_about.html.
- Wolf, Nobert. *Caspar David Friedrich 1774-1840: El pintor de la calma*. Colonia: Taschen, 2003.
- Yamamoto, Masao. «Aesthetics in Japan». *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 11, n.º 2 (1952): 171-172. doi:10.2307/426043.
- Yonemura, Ann. «Arte en contexto: Estética, ambiente y función en las artes de Japón». *Encuentros*, n.º10 (1995): 1-14.
- Zugazagoitia, Julián. «Archéologie d'une notion, persistance d'une passion». En *L'oeuvre d'art totale*, dir. de Jean Galard y Julián Zugazagoitia, 67-92. París: Musée du Louvre; Gallimard, 2003.